CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

592

octubre 1999

DOSSIER:
El teatro español contemporáneo

Lorand Gaspar
Diario de Patmos

Vicente Blasco Ibáñez
Cartas a Antón del Olmet

Santiago Sylvester
El padre de Kafka

Entrevista con Félix de Azúa

Centenario de Francis Poulenc

Notas sobre Octavio Paz, Pere Gimferrer, el padre Las Casas
Claudio Rodríguez, David Viñas y Fernando Solanas

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

592 ÍNDICE

DOSSIER
El teatro español contemporáneo

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
El teatro español contemporáneo

Coordinador
Santiago Trancón



Víctor Navarro: Figurín para *Fausto* de Christopher Marlowe

El teatro español de fin de siglo

Santiago Trancón

Presentación

¿Es posible una *aproximación crítica global* al teatro español contemporáneo? El simple propósito de analizar un fenómeno tan variado, complejo y contradictorio, ¿no es una pretensión abocada al fracaso?

Estas preguntas, inevitables, requieren algunas aclaraciones previas. Digamos, para empezar, que no ha sido nuestra intención realizar un análisis descriptivo de las múltiples formas y formatos, caras y máscaras de una práctica artística que, por su propia naturaleza, vive de la heterogeneidad y la diversidad de géneros, estilos, temas, gustos y públicos. No niego la necesidad de este tipo de estudios taxonómicos y cuantitativos (que afortunadamente están empezando a realizarse en nuestro país[1]), pero es evidente que no es esta revista el marco adecuado para presentar tales trabajos de investigación.

Nuestra intención ha sido, por tanto, mucho más humilde, pero no por ello menos rigurosa y exigente. Hemos querido realizar un análisis de la situación teatral de nuestro país desde perspectivas parciales (la del autor teatral, el director, el actor y el responsable político), pero teniendo en cuenta siempre el fenómeno teatral en su conjunto, atendiendo no tanto a elementos geográficos o estadísticos, sino a criterios significativos, indicadores de tendencias, procesos o estados más o menos consolidados. El punto de vista de los artículos presentados es, por lo mismo, necesariamente personal, pero lo suficientemente abstracto y general como para que su contenido (fruto de la reflexión y la práctica teatral que, durante muchos años, han llevado a cabo sus autores), adquiera un valor diagnóstico y orientador, asumiendo plena y responsablemente una función crítica y valorativa.

La proximidad del fin de siglo y el nacimiento de un nuevo milenio no son más que un pretexto (acaso excesivo, por su inevitable pretenciosidad)

[1] *Es de destacar la importante labor del Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Educación y Cultura que ahora vuelve a ponerse en marcha, así como los proyectos de investigación iniciados por algunas universidades y por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.*

para realizar estas reflexiones, que no aspiran más que a servir de clarificación y estímulo a una práctica artística milenaria que, pese a todas las vicisitudes y crisis por las que ha pasado a lo largo de los últimos cien años, sigue estando viva y presente en nuestra cultura, interesando y apasionando a un público que en modo alguno puede considerarse minoritario. Somos conscientes de que un trabajo de este tipo, por sus limitaciones, da lugar a malentendidos y críticas, pero bastará con que suscite cierto interés e incluso controversia para sentirnos sobradamente satisfechos.

Una nueva época

En 1975, con la muerte del dictador Franco, se inicia una nueva etapa histórica en nuestro país. Después de unos años de indecisión y transición, la normalidad democrática poco a poco se fue imponiendo en todos los órdenes de la vida cultural y social. No quiere decir esto que los hábitos, estructuras y poderes del pasado desaparecieran de repente, pero sí que se sentaron las bases de un cambio profundo, no sólo en el ámbito político, sino cultural, social y educativo.

Por lo que respecta al mundo artístico y al del teatro, la peripecia de la transición, los cambios políticos, económicos e ideológicos, no podían dejar de afectarlo radicalmente. Sabemos que el orden simbólico o representativo no evoluciona al mismo ritmo que los cambios políticos y económicos, sino más lentamente, sobre todo en lo que se refiere a sus esquemas y su sintaxis. No obstante, en situaciones históricas como la de un cambio de sistema político como el nuestro, las transformaciones simbólicas son más rápidas, pues deben ser sustituidos los referentes de la identidad colectiva, los factores de cohesión social, y la canalización de los enfrentamientos sociales y de grupo debe construir nuevas vías.

El teatro llegó a ocupar, en los últimos años del franquismo, un lugar destacado en lo que se refiere a la manifestación pública de la oposición y lucha contra el régimen y en el resurgir de nuevos valores, ideas y comportamientos progresistas, lo que favoreció un impulso extraordinariamente creativo que dio lugar al llamado teatro independiente. Será precisamente este teatro el que primero sufra una crisis provocada por los cambios políticos iniciados en la transición democrática. Paralelamente, el llamado teatro comercial tradicional, iba a padecer también una crisis específica, ligada al cambio o la desaparición de cierto público muy identificado con los valores y gustos del franquismo. Frente a ambos fenómenos, va a surgir la necesidad de crear un verdadero teatro público, hasta entonces prác-

ticamente inexistente, lo que, de forma indirecta, iba a agudizar la crisis de teatro independiente y del teatro comercial o privado.

Panorama actual

Fruto de todos estos cambios, el panorama actual del teatro parece que se ha adaptado ya a las transformaciones sociales derivadas de la transición democrática: subsiste un teatro comercial tradicional, aunque muy reducido; ha surgido un potente y nuevo teatro comercial, ya desligado por completo de la estética y los gustos del pasado; el teatro independiente desapareció en gran parte, pero ha pervivido de él posiblemente lo mejor, cambiando sus estructuras pero manteniendo lo esencial de los presupuestos estéticos e ideológicos; han aparecido multitud de grupos y cooperativas, muchas de ellas de ámbito autonómico; el teatro público se ha afianzado y extendido a través de las autonomías y sus Centros Dramáticos; se ha consolidado un nuevo fenómeno, el llamado teatro alternativo o de salas alternativas, de gran importancia.

Desde el punto de vista de las estructuras de producción, difusión, distribución y exhibición, parece que el teatro ha entrado también en cierta normalización, adaptándose cada vez mejor a las exigencias del mercado y el consumo cultural de nuestros días, plural, variado y competitivo. Muy importante en este sentido ha sido el apoyo estatal a la creación, remodelación y modernización de las infraestructuras de locales y teatros de todo el país.

El teatro de la época democrática en nuestro país debe abordarse desde la perspectiva de la complejidad de manifestaciones, estilos, autores y públicos que el teatro alcanza en las sociedades democráticas avanzadas. La elevación del nivel económico, educativo y cultural lleva consigo una mayor diversificación de los gustos, los públicos y las expresiones de ocio y de creación artística. La evolución de nuestro teatro durante estos últimos veinte años no parece haber hecho otra cosa que adaptarse a las condiciones sociales, económicas y culturales de la nueva sociedad española, siguiendo un curso hasta cierto punto natural y homologable al de otros países. El cambio, desde una perspectiva histórica, ha sido espectacular. Pese a las numerosas deficiencias y limitaciones todavía existentes, es necesario y justo el destacar la importancia e irreversibilidad de estos cambios.

Un campo en el que todo esto parece evidente es en lo que se refiere a la profesión teatral, donde las transformaciones han sido notables. Hoy pode-

mos decir que, a pesar de múltiples problemas todavía no resueltos, el sector teatral está social y profesionalmente organizado y normalizado, al menos en sus estructuras básicas. Directores, autores y actores tienen sus propias asociaciones, con publicaciones, reuniones, congresos, premios y medios de proyección, defensa y cooperación bastante consolidados. Otro tanto va ocurriendo con las salas alternativas y otras iniciativas relativas a grupos, compañías, redes de teatro, encuentros, etc. Claro está que a muchos les parecerá todo esto insuficiente, pero no creo que podamos achacar a la falta de estructuras sociales los problemas existentes en la profesión teatral.

Todos estos rasgos positivos se refieren al fenómeno teatral considerado desde el punto de vista de su estructura y funcionamiento productivo, su organización y presencia social, la infraestructura de locales, las redes de difusión, autonómicas y nacionales, el número de espectadores, etc. No cabe duda de que éste es un aspecto importante y sintomático de la vida del teatro, de su influencia social y cultural. Pero no debemos olvidar que estos datos no hacen más que referencia a un aspecto del teatro, y poco nos dicen acerca de lo que aquí de verdad nos interesa, su contenido creativo, su interés estético, la calidad de sus textos y autores, la recepción del público.

Vamos a analizar a continuación alguno de los aspectos básicos que definen el panorama actual del teatro español a la altura de este fin de siglo.

Pugnas por el poder: primeras paradojas

El teatro es un arte colectivo. Esta afirmación, pese a su evidencia y radicalidad, está sometida a contradicciones y paradojas casi insolubles. Es arte colectivo, pero requiere la creatividad *individual* de todos sus participantes, incluido el público. Es creación colectiva, pero cada uno es y debe hacerse responsable de su trabajo. ¿Quién manda? ¿Hay jerarquías, relaciones de poder? ¿Debe haberlas?

Un diagnóstico de cualquier situación teatral debe abordar los problemas que estas preguntas generales plantean, porque de su clarificación depende que seamos conscientes o no del marco básico de «relaciones internas de producción» en que esta práctica artística se desarrolla. Son esquemas de relaciones previos que van a condicionar el trabajo colectivo, inclinándolo hacia un sentido u otro, determinando en gran parte los resultados artísticos generales.

Todos estamos hoy de acuerdo, después de un largo recorrido de modernización y especialización en nuestro teatro[2], que es al director a quien corresponde la concepción y responsabilidad global del espectáculo, pues es él quien debe tomar la decisión final respecto a todos y cada uno de los elementos que conforman una puesta en escena. ¿Establece esto una indiscutible jerarquía en el trabajo? ¿Es compatible este orden jerárquico de decisiones con la esencia de la actividad teatral, que ya hemos dicho que es necesaria e inevitablemente colectiva, o sea, fruto de la creatividad de *todos* los que intervienen en su producción, especialmente de los autores, directores, actores y escenógrafos?

Planteemos las preguntas desde el análisis de la situación concreta de nuestro teatro, que es aquí donde empiezan a hacerse visibles las paradojas y las dificultades. Por un lado, es evidente que existen directores de cierto prestigio que realizan un «teatro de director», más o menos encomiable, que ha servido sin duda para dignificar el trabajo de dirección, pero que ha proyectado una imagen social distorsionada de la profesión de director de escena. Trabajar para ser un buen director no es lo mismo que aspirar a convertirse en un director estrella obligado a dejar su huella dactilar bien visible en todo lo que aparece sobre el escenario. Por otro lado, frente a la mayoría de los nuevos directores, dispuestos al trabajo colectivo, respetuosos con el esfuerzo de todos, siguen existiendo en nuestro teatro algunos directores autoritarios que parecen haber reemplazado a los antiguos empresarios (todavía quedan algunos), y a los divos y primeras figuras de antaño. Que el director de escena es irremplazable (¡ojo con los nuevos productores!), nadie lo pone en duda. Que esos directores han de estar bien formados (¡nada de espontáneos!) también debe quedar muy claro. Pero ya es hora de cerrar el camino a esos directores prepotentes (afortunadamente pocos, pero todavía influyentes) que convierten el hecho de ser el último responsable del espectáculo en exculpación o justificación de sus abusos o caprichos, y que no estimulan la creatividad de los actores ni respetan su libertad y dignidad, amparándose en su supuesta e indiscutible genialidad. En el trabajo teatral nadie puede imponerse a nadie, y menos el director: ésta es una paradoja constitutiva de la práctica teatral. Choca esto con profundas resistencias, pues cada participante o creador cree que su aportación es la más importante. Pero la creatividad no respeta jerarquías y muy torpe es el director que no lo tiene en cuenta.

Hay una soterrada batalla interna en la que cada «estamento» quiere tomar el poder: actores, directores, productores, dramaturgos, escenógra-

[2] *Véase el artículo de J. A. Hormigón en estas mismas páginas.*

fos, etc. La pugna actual está centrada sobre todo entre directores y autores. Ante el predominio de los directores, parece que se levanta poco a poco la voz de los autores, que reclaman su parcela de poder, en consonancia con lo que se ha dado en llamar equívocamente la vuelta al «teatro de texto». En esta pugna por el «poder», los actores siguen llevándose la peor parte, pues hasta la figura del escenógrafo parece gozar de cierta autonomía, como si su área estuviera, en principio, lo suficientemente acotada como para que, en caso de litigio, nadie se atreviera a discutirla. Lo paradójico del teatro es que, siendo imprescindible la existencia de un responsable último que dé coherencia al espectáculo, no se pueden establecer relaciones de poder, sino de colaboración, por difíciles que sean, para que la creatividad, fundamento de todo arte, pueda surgir. Hoy el teatro lo requiere más que nunca, porque todo el trabajo se ha hecho más complejo y más consciente. Es también labor del director armonizar y hacer productivas todas esas tensiones internas.

Si alguna voz hubiera que levantar sería a favor de los actores. A su favor, porque hoy parece que ocupan un lugar abusivamente subordinado. Sin duda están en el puesto más difícil de la «cadena de montaje», a pesar de ser los que gozan de mayor popularidad. Porque un actor, en último término, no sólo sirve para encarnar o interpretar un personaje, sino para crearlo, o sea para dar sentido y coherencia al texto del autor y al montaje en su conjunto. Por un lado, hay que exigirles más y, por otro, hay que respetar y estimular más su trabajo.

Autores y textos

No hay teatro sin texto, aunque este texto no ha de ser necesariamente literario. Un texto dramático es el que está escrito *en función* de la representación. En su origen puede no serlo, pero para convertirse en texto dramático debe trasformarse en función de la representación. Así que, en último término, el teatro es un arte con dos caras: *texto y representación.* Olvidar principios tan obvios y oponer «teatro visual» a «teatro de texto», «texto espectacular» a «texto literario», y otras distinciones por el estilo, no conduce más que a la confusión del fundamento, o sea, de lo fundamental: que el teatro nace de unir texto y representación, por muy variadas que sean las formas y fórmulas en que esta «unión» se lleve a cabo.

No hay duda de que con un texto excelente se puede hacer un espectáculo deplorable, y al revés, con un mal texto, un excelente montaje. Pero no será esto lo habitual. Lo normal es buscar buenos textos para realizar exce-

lentes representaciones. Exijamos buenos textos para hacer buenas obras. El deber de los autores de teatro es escribir textos dramáticos bien elaborados, bien construidos, con un sentido coherente, con estructuras y conflictos que permitan el trabajo de los actores, en los que cierta polisemia y ambigüedad (necesaria para no imponer ideas, creencias o juicios) no se confunda con la ausencia de ideas y juicios, pues de ellos están hechos los personajes y los conflictos y las situaciones dramáticas.

Hemos de pedir hoy a nuestros autores que escriban textos legibles y visibles, lo que no es incompatible con la complejidad estructural y cierta indeterminación del sentido. Silencios, elipsis, interrupciones, alusiones, connotaciones, metáforas, símbolos, todo es válido en la construcción de un texto dramático; pero todo ello no puede justificar la ausencia de organización y coherencia interna, el dotar al texto de suficientes elementos como para permitir la elaboración de un sentido por parte del espectador. Se necesita una trabazón, una justificación interna de todo lo que el texto dice y hace. No hay duda de que se puede «hacer teatro de todo», pero «no todo vale», ni «todo puede ser teatro». No se trata de apelar a ninguna filosofía o tesis, pero sí son necesarias ideas. Se da hoy un culto excesivo al fragmento, al vacío de sentido, al relativismo subjetivista, a la inhibición pasiva y la ausencia de criterios e ideas. Hay un exceso de textos nihilistas, autistas, desesperados, malhumorados, hiperrealistas. El «realismo» parece justificar la aparición de cualquier historia sobre el escenario. Hablar de temas como el sida, la homosexualidad, el paro, la violencia, las drogas, la marginación y la desesperación parece dar legitimidad a cualquier texto. La desvinculación de estos textos, sin embargo, con todo lo que pueda oler a un referente político, social o ideológico concreto, contrasta con las pretensiones de ser un teatro actual, de urgencia, interesado por los problemas de hoy.

La manoseada «vuelta al texto» debiera significar que los autores buscaran dignificar la palabra teatral, devolvieran al lenguaje mismo su capacidad dramática y poética. Porque la palabra en el teatro produce efectos de pensamiento, estéticos y emotivos que ningún otro medio puede producir. El misterio de las relaciones humanas, de sus extrañas motivaciones y conducta, sigue inquietando a cualquier espectador que no se conforma sólo con ver reproducidas sobre el escenario sus miserias y anhelos, sino que quiere conocer y comprender, encontrar razones, motivos e impulsos para cambiar su pensamiento, su conducta, su forma de representarse el mundo y de enfrentarse a él. Esto es lo que debiera inquietar a nuestros autores, nuevos o viejos, y no el convertirse en autores de moda, nuevas estrellas en el disputado y quimérico firmamento de la autoría teatral.

Crisis y críticos

Hay frases y lugares comunes que se resisten a desaparecer. Uno de ellos, la llamada «crisis del teatro». Es fácil argumentar que ningún fenómeno artístico contemporáneo está libre de crisis, incluso se puede afirmar que el arte moderno vive en permanente estado de crisis y que este estado es ya consustancial a su propia práctica. Podemos incluso generalizar este enunciado comprobando que así ha ocurrido también a lo largo de la historia. Lo nuevo de hoy sería esa *conciencia de la crisis* impulsada por la «aceleración de la historia» y la infatigable necesidad de cambio que conlleva. Cambio y crisis irían unidos, necesariamente unidos. Allí donde hay reposo, repetición, hay muerte. Nace aquí otra paradoja, porque el arte, ¿no aspira a ser eterno? ¿Cómo puede ser eterno si no tiene un minuto de reposo, si, por su propia esencia, debe ponerse a sí mismo en cuestión permanentemente?

Asumamos la paradoja, que es la paradoja propia del ser humano: somos mortales, nada escapa a la historia y la única posible eternidad es la de vivir el tiempo presente con la conciencia más clara de su finitud. Lo «eterno» en el arte es aquello que es permanente o recurrentemente contemporáneo, o sea aquello que puede cambiar, aquello «que puede dejar de ser lo que es, para poder volver a ser de nuevo lo que es».

Convirtamos la paradoja en oxímoron aclarando que «contemporáneo» no es lo mismo que «actual», entendiendo por actual lo cotidiano, lo inmediato, las urgencias de la vida y la supervivencia que, de forma perversa, el mercado convierte en moda o actualidad. Lo contemporáneo aludiría más bien a aquello que se hace permanente, obstinadamente presente a lo largo de la historia.

Un elemento fundamental de esa intrínseca necesidad de renovación lo constituye la crítica. La crítica nació con el teatro mismo, en Grecia, y no es concebible un teatro vivo sin una crítica viva. El primer crítico, sin duda, es el público. Él era, en último término, quien otorgaba los premios en los certámenes dramáticos en Atenas. Ese público y su crítica hizo posible también el Siglo de Oro, y siempre ha estado presente en los momentos de cambio, exigiendo cambios. Toda crisis del teatro se manifiesta en último término a través de una crisis del público.

Pero no sólo el público, todos los creadores del teatro deben asumir cierta función crítica, desde el autor al director, del actor al dramaturgo. Y, por supuesto, ahí están los críticos «oficiales». En Grecia, los mismos autores ejercían de críticos y defensores de sus obras frente a las de otros. Y desde el Renacimiento ha habido tertulias y polémicas, academias y escritores a quienes la pasión por el teatro les llevaba a discusiones apasionadas, incluso feroces. ¿Qué pasa hoy en nuestro teatro?

Hoy es evidente, y alarmante, la ausencia o escasez de críticos y de crítica en nuestro teatro. Es, sin duda, el elemento más negativo de nuestra escena. Hay una falta llamativa de crítica seria, fundamentada, libre y atrevida, tanto desde dentro como desde fuera de la práctica escénica. Los críticos, a pesar de ello, son mal vistos por actores, directores, autores. Esta animadversión está muchas veces justificada por lo arbitrario de los juicios, pero otras muchas responde a la propia inseguridad y la falta de criterios con que se lleva a cabo el trabajo escénico. En toda esta historia de odios y malentendidos entre algunos críticos oficiales y los profesionales del teatro, hay mucha vanidad, engreimiento, intolerancia, complacencia y tráfico de intereses por igual repartidos entre unos y otros. Todos, seguramente, otorgan demasiada importancia a la crítica de los periódicos, siempre mediatizada por la sumisión a ciertas normas implícitas, como puede ser la existencia de una lista de «intocables», ya sea autores, directores o actores reconocidos. No hablo de oídas. Crítico hubo que se atrevió a decir lo que todo el mundo pensaba (¡qué actual resulta el cuento del rey desnudo!) acerca de una versión teatral tartufesca y nunca más volvió a aparecer su nombre en los periódicos. Por supuesto, la censura ha desaparecido, no sólo de nuestra escena, sino de toda nuestra vida pública.

Habrá que decirlo, muy alto o muy bajo, pero habrá que decirlo: *sin crítica no hay teatro.* La autocomplacencia, la impostura, el silencio impuesto o interesado, la creación de falsos prestigios, la adulación, la inhibición del juicio, el proteccionismo paternalista, el gremialismo, el amiguismo, la creación de camarillas autoprotectoras, el arribismo y la picaresca, la pasividad inducida del público (al que ya se le prohibe explícitamente el sanísimo pateo) son tan perjudiciales para el teatro como la falta de conocimiento y respeto por el trabajo de todos los profesionales del teatro, sean actores o autores, directores o escenógrafos. Poca exigencia y escasa creatividad van unidas a la ausencia de una crítica y autocrítica abierta y rigurosa. Esto vale también para los críticos. El crítico prepotente y egomaníaco parece un reflejo del actor endiosado y narcisista, del director engreído, el autor que siempre se cree un genio incomprendido. Volvamos a repetirlo, ahora con palabras de Juan Mayorga: «No hay arte sin crítica (...) En ningún rasgo es tan visible la miseria del teatro español como en su incapacidad de convocar en torno de sí una inteligencia crítica. En un país en el que los espacios de reflexión merman sin pausa, el teatro parece muy mal dotado para convocar discusiones inteligentes»[3]. Añadamos un dato: hace

[3] *Véase* Primer Acto, *número 262, Enero-Febrero 1996.*

tiempo que las llamadas revistas especializadas han renunciado –casi todas– a asumir opiniones críticas y diversas. Entregadas casi por entero a tareas de subsistencia, parecen vivir para la subvención. Convive en sus páginas la queja genérica y la declaración abstracta de principios, con tópicos complacientes y conformistas del más rancio estilo. Las excepciones, por lo mismo que nos alegran, acaban deprimiéndonos.

El arte teatral hoy

Pasó el tiempo de las vanguardias. Lo que a veces se sigue llamando hoy «vanguardia» no es más que un reclamo publicitario. Las vanguardias creían en la evolución y el cambio, el progreso artístico y humano. Por eso llegaron a comprometerse con movimientos sociales y políticos, a inspirarlos o animarlos. Creían también en ciertos efectos de la provocación, la ruptura, la violencia artística. Querían depurar el arte, porque creían que el arte podía transformar la realidad. Buscaban la felicidad del hombre y un mundo mejor. Proyectaban el arte sobre la sociedad. Hoy el arte y la creación son cada vez más individuales y no aspiran a nada de eso.

La esencia de las vanguardias es la falta de continuidad. Esto mismo las llevó a su extinción. El mercantilismo acabó engulléndolas. Pusieron énfasis en la originalidad, lo nuevo, lo distinto, la búsqueda de nuevos lenguajes. Hoy, sin embargo, vivimos de sus cenizas, o entre sus ruinas. Hoy ya todo es fragmentario, parcial, individual, relativo. Somos conscientes de la complejidad y, en plena globalidad económica, ideológica y estructural, todo se nos presenta, paradójicamente, como parcial, limitado, efímero, lateral. No hay centralidad por ningún lado. No hay movimientos; a lo más, tendencias, modas que asumen su carácter pasajero. Nos abstenemos de verdades absolutas o globalizadoras. Nada está garantizado, pero, por lo mismo, nada queda excluido.

Pero si no podemos excluir ni negar nada, toda crítica queda invalidada. La proclamada muerte de las ideologías se ha convertido en la muerte de las ideas, o más aún, del pensamiento crítico. Lo que se proclama como libertad acaba siendo arbitrariedad, la impostura sustituye a la verdad, y la fatiga y el hastío, al entusiasmo y la pasión. El «todo vale» hace que «nada valga la pena». Hoy tenemos más posibilidades creativas que nunca, más caminos abiertos, más estímulos, más información y un mayor acceso democrático a las fuentes y los recursos y, sin embargo, esto no supone una mayor riqueza creativa. ¿Qué pasa?

Albert Boadella, uno de nuestros hombres de teatro más lúcidos y creativos, ha puesto inteligentes palabras para desvelar el misterio. Nos dice que «alentar un estado de captación de lo oculto significa también repeler algunas salidas aparentemente complacientes por lo fáciles. La más reiterativa es la concentración en el "yo" obsesivo que planea hoy sobre toda clase de expresiones llamadas artísticas. Se vive obsesionado por la autocontemplación y la utilización directa de la comunicación pública convertida a menudo en terapia personal. Es la antítesis de los artistas clásicos que pintaron los sentimientos humanos como vistos desde fuera, sin inmiscuirse ni confundirse personalmente con ellos. Hoy no hay más que leer un programa de mano teatral (...) para constatar esta tendencia general a la práctica del psicoanálisis a costa del espectador... El siglo que dejamos ha exacerbado hasta la saciedad la imagen mercantil del artista desequilibrado, modelo de sí mismo, una veces genial por sus rasgos histéricos, y otras incomprendido por su hermetismo endogámico. Por ello cabría preguntarse si este no ha sido el reclamo para que un buen número de sujetos enfermos, muchos de ellos con problemas de expresión, hayan invadido los terrenos escénicos, utilizándolos como un acto egocéntrico destinado exclusivamente al propio beneficio, en vez de procurar una gratificante emoción pública, a través de la entrega personal.[4]»

Francisco Nieva, otro hombre de teatro al que nadie puede tachar de pesimismo destructivo, ha dicho también: «El teatro español no ofrece muchas esperanzas a nadie». «Al arte dramático español le amenaza el desinterés de aquellos mismos que lo hacen»[5].

Dos juicios que apuntan a comportamientos, actitudes, ideas. El vicio nacional de culpar siempre a otros de aquello que puede ser remediado desde dentro, está demasiado arraigado entre los profesionales del teatro, siempre tentados a pasar de la autocompasión al exabrupto.

Esta falta de reflexión y autocrítica se manifiesta de muchos modos; uno de ellos, la facilidad con que se usan adjetivaciones vacías para definir o prestigiar artificialmente obras y autores. ¡Cuánto abuso de términos como joven, nuevo, actual, moderno, rompedor, genial, lo último!... que ni definen, ni valoran, ni analizan nada, sólo etiquetan, ponen un envoltorio tópico para ocultar casi siempre la nada, cuando no lo más rancio y caduco.

[4] *Citas sacadas de* El Cultural, *suplemento del diario* La Razón, *6-12-98.*

[5] El Cultural, *suplemento del diario* La Razón, *22-11-98.*

Soñar el teatro. Algunas propuestas provocativas para el teatro del próximo milenio

Acabemos soñando o ensoñando el teatro que nos gustaría ver nacer con el mágico guarismo bimilenario. No hay milagros, pero para que surja un cambio, primero hay que soñarlo o creer en él. Vayan algunas sugerencias.

Que no se hable nunca más, al menos durante el próximo siglo, de «teatro joven», «jóvenes autores», «jóvenes directores», «jóvenes actores», «jóvenes actrices» (porque eso, primero, si es verdad, se ve, y además, no significa nada; segundo, porque todos serán –seremos– irremediablemente viejos dentro de nada).

Que no se discuta nunca más, al menos durante un par de lustros, sobre si teatro público o teatro privado (porque ningún partido en el poder va a renunciar al teatro público, y a ningún empresario se le va a impedir jamás hacer dinero con el teatro).

Que sí se hable en cambio, de vez en cuando, de teatro comercial, o mercantil, o bursátil, y que sus promotores no oculten sus intenciones ni beneficios, pero que no se confunda todo ello con la calidad artística o «la búsqueda de un nuevo público», aunque casualmente puedan coincidir (porque no se debe confundir nunca vivir del teatro –y lo más dignamente posible–, con vivir para hacer dinero con el teatro –y a costa de lo que sea–).

Que el teatro público sea de verdad público, y no público-privado, o sea, al servicio de un director y para mayor gloria del partido de turno, por muy bien que lo hagan el uno y los otros, y me refiero no sólo a los teatros nacionales, sino también a los municipales y autonómicos.

Que no se repita nunca más aquello de «nuevo teatro», «teatro renovador», «teatro vanguardista», «teatro rompedor», «teatro moderno» (porque en el teatro ya se ha roto todo lo que se tenía que romper y es la hora de hacer y no de decir que se va a hacer, de construir y crear, y no de anunciar que se va a renovar o revolucionar todo).

Que sí se hable, y con un sentido renovado, de «teatro experimental», o sea, de «investigación teatral», de aproximación del teatro a todas las técnicas habidas y por haber, desde el «chi kung» a la «realidad virtual».

Que no se oiga nunca más decir a un autor o a un director aquello de que «yo lo único que quiero es contar una historia», (porque esto es no decir nada, o, lo que es casi lo mismo, decir que no se tiene nada que decir).

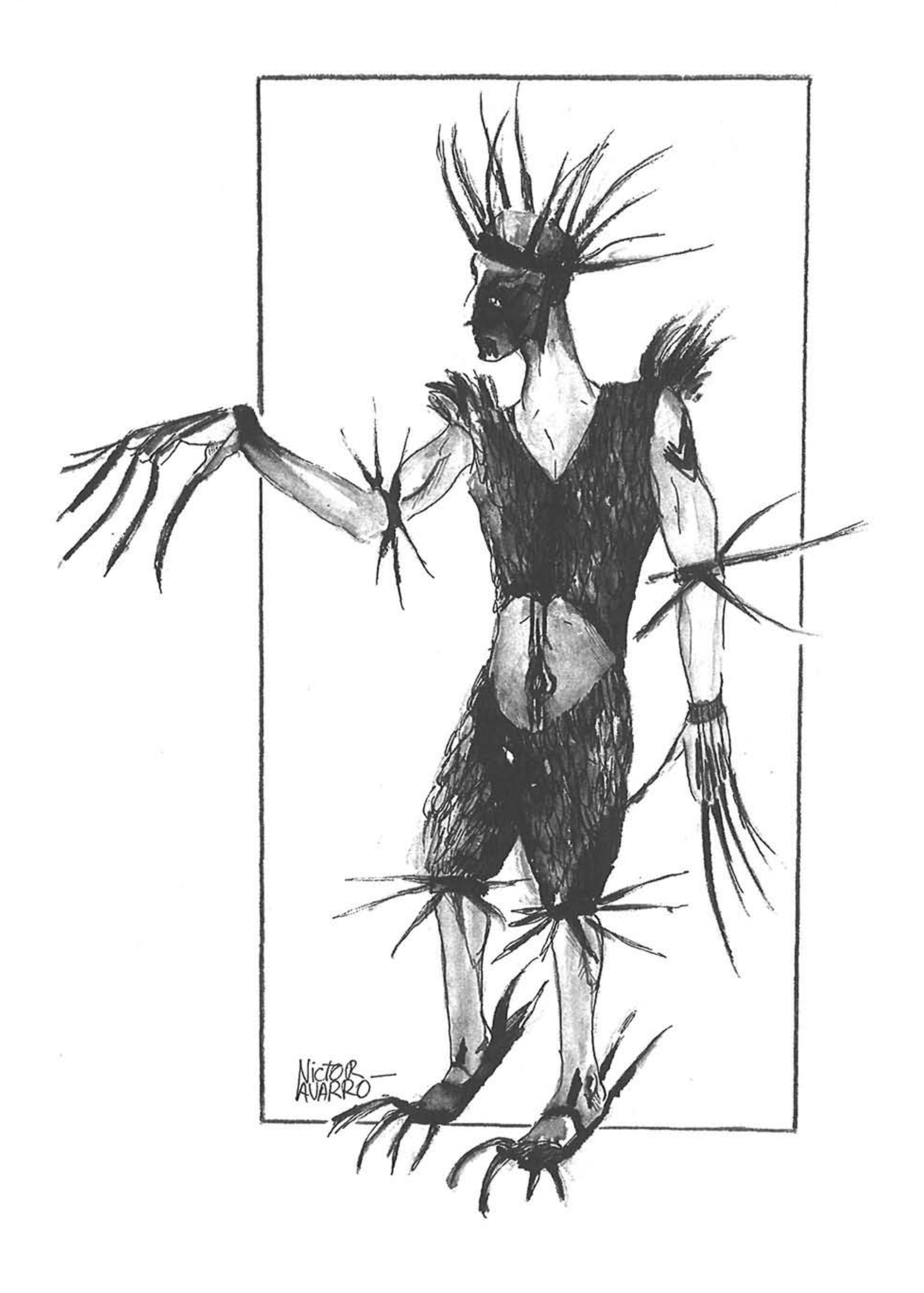
Que los autores dejen de quejarse, al menos durante los próximos cinco años, de que no se publican ni estrenan sus obras (porque esto no es verdad

en muchos casos[6] y, de cualquier modo, lo mismo podrían decir los poetas, los músicos, los actores y los antropólogos).

Que los actores no vivan pendientes del *casting*, ni de las telenovelas, ni de exhibirse en las ferias de turno, sino que sean capaces de crear redes paralelas y autónomas con todos los otros creadores teatrales (directores, dramaturgos, escenógrafos, productores) y que se preocupen más del intercambio vivo de experiencias que de convertirse en estrellas y «triunfar».

Que el teatro justifique su existencia no por su rentabilidad económica o los miles de espectadores, sino porque es capaz de darnos aquello que ningún otro medio nos puede ofrecer: ideas, estímulos directos, impulsos, momentos intensos, modelos de comportamiento, inquietudes, sorpresas, visiones de otros mundos posibles en los que podríamos vivir de modo distinto, explorando todas nuestras posibilidades humanas (no sólo recreando nuestras miserias y derrotas), un teatro que nos abriera los ojos, para ver y vivir en este mundo con otra mirada, con otras ideas, con otras emociones, con otro cuerpo. ¿No era esto de lo que hablaban Stanislavski, Brecht, Artaud o García Lorca?

[6] *Véase el artículo de Alberto Fernández Torrres, «Si la estadística no engaña», en* Las puertas del drama, *revista de la Asociación de Autores de Teatro, núm. 3, Invierno 1999.*



Víctor Navarro: Figurín para *Fausto* de Cristopher Marlowe

El autor español en el fin de siglo

José Luis Alonso de Santos

Ante el fin del siglo, y la llegada del nuevo milenio, surge en el autor dramático actual una serie de interrogantes sobre la orientación y el sentido de su trabajo, las líneas estilísticas y los contenidos básicos más apropiados en que desarrollar el mismo. El escritor trata de dar respuesta a las necesidades que gravitan sobre sus procesos imaginativos y creadores. En la busca de esa posible respuesta, bucea en sus experiencias personales, vivencias y situaciones y las confronta con el nuevo entorno que le rodea. Las preguntas básicas que se hace en este fin de siglo son: ¿Qué teatro escribir hoy? ¿Cómo hacerlo? ¿Para qué y para quién escribir?

Las respuestas a esas preguntas son, lógicamente, tantas como escritores hay, y las diferentes etapas vitales que atraviesa cada uno de ellos. Múltiples variables van a incidir, pues, a la hora de producirse esa reacción que es escribir una obra de teatro. Pero sin duda habrá unas líneas generales que definan nuestra vivencia de escritores de hoy frente a creadores de otras épocas. De ellas vamos a tratar de hablar en esta breve reflexión sobre este tiempo que termina y el nuevo que comienza.

Como seres vulnerables que somos respondemos con nuestra escritura a nuestro entorno y a nosotros mismos. En ese proceso de acción-reacción entre la vida y el arte, van a surgir (al igual que surgen dentro de una acción dramática sobre el escenario) conflictos encadenados en un proceso causal puesto en marcha por la búsqueda de soluciones del autor y, en sus obras, de sus personajes. Y en las situaciones dramáticas que aporta un autor se esconden las proyecciones que hace el espectador de hoy de su propia búsqueda de metas y de resolución de sus propios conflictos.

¿Cómo incidir, pues, aquí y ahora en nuestra contemporaneidad, en nuestros conflictos y metas vitales como protagonistas de esta época de transición entre siglos –y milenios– que nos ha tocado vivir? Como autor que soy, puedo al menos hablar de cómo trato de responder yo a esa pregunta: el escritor teatral intenta, de una u otra forma, como un espía, comunicar los secretos por él descubiertos en el comportamiento humano, sorprendiéndose y sorprendiendo a los demás con lo extraño de nuestra conducta y de nuestro ser, tratando de transformar sus descubrimientos en un acto

artístico sobre el escenario. Todo ello dentro de la complejísima tarea que supone intentar unificar, en la breve aparición del personaje durante el tiempo de su vida escénica, la dispersión de actos, gustos, criterios, placeres y conflictos del ser humano en toda su vida.

Los autores tratamos, pues, de conseguir que el acto individual de la creación, que emprendemos al principio como una aventura íntima y solitaria, tenga posteriormente una carga de necesidad y sentido en dos direcciones:

1) Necesidad en cuanto al propio desarrollo teatral: la trama, los personajes, la estructura y la organización estética diferenciadora de la obra en sí.
2) Necesidad de aportar al espectador algo más allá del hecho teatral en sí mismo. Algo personal, válido y globalizador que el hecho dramático ha de provocar en él.

De alguna manera es como si cada espectador que va al teatro para ver una obra nuestra, dedicándonos dos horas de su vida, nos hubiera hecho el encargo mucho tiempo antes, cuando iniciamos el proceso de creación: «Escribe una obra para que yo vaya a verla dentro de un tiempo y me aporte lo que yo necesite en ese momento». Luego, transcurrido ese tiempo, irá a recibir lo que encargó –como una comida especialmente preparada para saciar un hambre interna, difícil de definir y fácil de comprender por compartida–. Por eso se sentirá defraudado si no encuentra lo que necesitaba. Cuando el teatro no responde a las necesidades reales del espectador, a ese encargo no formulado directamente, éste siente que no está ganando su tiempo, sino perdiéndolo.

Es importante intentar conectar con el espectador de nuestra época, adivinando ese encargo íntimo, hablándole con lenguaje de hoy, de problemas de hoy, tratando de aportar vitalidad, energía, unidad y estilo a nuestro trabajo, para poder tener así un diálogo sincero y real con el público, dentro de esa convención creíble que es el teatro, metiendo las manos en el barro de nuestro tiempo para crear con él personajes, situaciones y conflictos.

Frente a los medios de comunicación masivos, los grandes poderes de las multinacionales, los bloques de poder, la información mundial instantánea, etc., (en los que el hombre se siente como un mero y lejano espectador), surge hoy en nuestro teatro una nueva subjetividad, un refugiarse en lo interior y cuestionarse desde allí el ser humano preguntas íntimas sobre su conciencia de existir. El papel del autor en nuestros días es el de bucear en el terreno de lo personal, lo corporal y lo biológico, intentando llegar así a un nuevo lenguaje escénico acorde con nuestro tiempo y nuestras necesidades.

La cercanía del fin de siglo, y cierto desencanto ante las expectativas generadas en los diferentes cambios habidos en nuestro país, así como un cierto desengaño sobre las soluciones colectivas y utópicas que formulaban otros horizontes años atrás, crean una cierta melancolía y un cierto pesimismo poético: hacer, de la fragilidad y limitación humana, belleza, se convierte así en otro de los objetivos del escritor actual.

Se proponen hoy como temas de nuestro tiempo aquellos que afectan más a la realización personal del hombre: el amor, la desesperanza, el dinero, el sexo, la violencia, la agresión, el derecho al «no» y a la razón individual, el descubrimiento de que las cosas no son como parecen, la conciencia de extranjeros en un mundo que no es «nuestro», la búsqueda de unos pilares éticos diferentes, la elaboración de una nueva esperanza, el sentido de la utilidad y la busca del hueco humano y social, el diálogo con nosotros mismos, el derecho al viaje iniciático de cada ser... y el debate, social por un lado e íntimo por otro, entre nuestra realidad y nuestro deseo. Temas, como se ve, que van desde lo más elemental y primario hasta lo más abstracto, y que, en el fondo, forman parte del teatro de todos los tiempos, pero enfocados ahora con un lenguaje y una actitud más directos y cercanos a nuestra sensibilidad.

El teatro, terreno ideal para la crisis y el cuestionamiento, ya que se alimenta de ellos, recoge toda esa problemática de esta época, esos conflictos, construyendo con ellos un material dramático básico. Sube así el hombre corriente de hoy al escenario, lugar ocupado durante mucho tiempo por las aventuras y desventuras del príncipe, del jefe, del señor, del amo. El personaje de hoy, por tanto, tiene hoy algo de «común» con el espectador. El autor tratará de hacerle, a su vez, «peculiar», para que, sin dejar de ser reconocible, nos sea interesante.Y le hará vivir un *roll*, es decir, un recorrido hacia sus metas, dándonos al final, con el desenlace, un punto de vista sobre el aquí y el ahora, lo más significativo y clarificador posible.

El hombre y sus conflictos por tener una vida más plena han sido pues, el primer material dramático de este `periodo histórico . Líneas, tendencias, estilos y diferentes formas nos han servido para ayudar a lograr, mediante lenguajes teatrales acordes con el sentido de la obra, que la historia de ese ser humano sobre el escenario, y sobre el mundo, siga adelante.

Un balance general

Cuando nos quedan apenas unos meses para terminar este agitado siglo XX, si tratamos de hacer una valoración del panorama teatral de nuestro

país podemos caer fácilmente en una de las dos posturas extremas existentes en este momento sobre la salud del arte escénico: una más pesimista y otra más optimista, ambas generalmente de tipo subjetivo y que suelen depender de la situación personal de cada autor, director o creador teatral consultado. No hay datos reales de la asistencia de espectadores (los únicos son los de la Sociedad General de Autores y Editores sobre el control de los derechos de autor, y sólo recogen la asistencia a los teatros de las grandes ciudades con taquilla abierta). En cuanto a la calidad de lo representado en los últimos años hay opiniones para todos los gustos: desde los que afirman que la crisis del teatro actual es total, tanto en cantidad como en calidad, a los que opinan que vivimos dentro de un gran momento creativo.

Si tuviera que definirme al respecto, me quedaría en un término medio. Soy un asiduo espectador de teatro (de todas las formas y estilos), y veo una media de un par de obras a la semana, lo que da un resultado de unas cien obras al año. Entre ellas hay siempre buenas y malas representaciones, espectáculos innovadores y otros apoyados en la tradición y la historia teatral, autores clásicos y de esta época, etc.

Puesto a concretar este balance en el terreno específico del autor español actual, creo que se han dado estas últimas temporadas una docena de obras estimables al año, entre la media de unas doscientas que se han estrenado cada temporada en nuestro teatro público y privado, y en las salas alternativas donde tienen acogida muchos de nuestros autores más jóvenes.

Por otro lado, en los nuevos planes de estudio de las escuelas e institutos superiores de Arte Dramático, se ha creado la especialidad de Dramaturgia, de donde cada año sale, desde 1996, una nueva generación de escritores teatrales, lo que dará, sin duda, en el futuro, unos resultados positivos en la creación de nuevos textos.

Es muy delicado para un autor teatral como yo citar a sus compañeros que considera más importantes y representativos en este momento, ya que inevitablemente tendría que postergar a otros. Los libros de historia del teatro de esta época, por un lado, y la cartelera teatral por otro, son un termómetro estimable para situar la validez de la obra de unos y otros, teniendo en cuenta, claro está, que sobre gustos es difícil opinar, y que no ha pasado el tiempo suficiente para que se instalen nuestras obras en la historicidad de este periodo, quedando unas como significativas y desapareciendo otras con el paso de los tiempos, como ha pasado en cualquier otro momento de la historia. No obstante creo necesario dar alguna referencia, si no de calidad al menos de cantidad, de los autores más representados.

Según la lista de autores publicados en la colección de la Sociedad General de Autores y Editores en los últimos seis años (que selecciona las obras de autor español estrenadas que han tenido una mayor repercusión de crítica y público), en una lista de cerca de cien títulos encontraríamos que los autores que hemos estrenado mayor número de obras en este periodo somos: Francisco Nieva, Juan José Alonso Millán, Santiago Moncada, Jaime Salom, Albert Boadella, José Sanchís Sinisterra y el autor que estas líneas escribe. Habría que añadir otros autores que no publican en esta colección pero que estrenan con normalidad, como Antonio Buero Vallejo o Antonio Gala. La enumeración de autores con mayor número de estrenos y representaciones estos últimos años del siglo, se completaría con nombres como Sergi Belbel, Rafael Mendizábal, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Benet y Jornet, etc.

Decálogo orientador

Trataré a continuación de dar unas breves referencias orientativas de lo que para mí ha caracterizado los últimos años de nuestro teatro. Notas siempre inevitablemente generalizadoras y personales, que tienen muchos matices y sus excepciones lógicas:

1. Deja de influir con la fuerza que lo había hecho en años anteriores el teatro llegado del resto del mundo en los festivales internacionales de teatro, y cobra más importancia la producción nacional. Es significativa también a este respecto la desaparición de algunos de estos festivales, como el Festival Internacional de Teatro que se celebraba en Madrid, etc.
2. Mientras se mantienen los altos presupuestos de los teatros oficiales y estatales de producción pública, los apoyos económicos de las distintas administraciones al resto del teatro baja de forma notable. El teatro de producción privada sufre una crisis económica considerable de la que sólo se salvan los éxitos reconocidos de cada temporada.
3. Estrenan sus obras muchos autores jóvenes, aunque normalmente en circuitos alternativos de bajo presupuesto y con un público minoritario. Esta generación de jóvenes autores encabeza en la actualidad en las salas alternativas un importante movimiento de renovación teatral.
4. Ha crecido la asistencia al teatro en muchos puntos de España, sobre todo a partir de la creación de la red de teatros públicos, mientras que ha disminuido el número de espectadores en Madrid, aunque últimamente se ha compensado con la asistencia a espectáculos

musicales de gran éxito. Es importante reseñar que el espectador teatral sigue siendo muy minoritario en nuestro país, en comparación con entretenimientos o actos de comunicación masiva como fútbol, televisión, etc.

5. Sigue habiendo, y cada vez de forma más evidente, un choque entre el precio que deben tener las localidades para cubrir los altos costes de un espectáculo actual, y lo que el espectador está dispuesto a pagar para ver teatro, en competencia con la televisión, que es mayormente gratuita. La gran pregunta en política cultural de la época es hasta qué punto los organismos de cultura de las diferentes administraciones deben asumir parte de esos costes. Sigue en pie, pues, el debate sobre la necesidad o no de las subvenciones, y, de ser necesarias, cómo y con qué criterios se han de conceder. Dados los altos impuestos que ha de soportar el teatro en la actualidad, sus altos costes, y la tarea de dinamización cultural y defensa del patrimonio artístico que realiza, es indudable que debe tener apoyo económico, y con la misma valoración e importancia que lo hay para el cine, la ópera, la música, etc.
6. La aceptación de cierto eclecticismo en cuanto a las formas teatrales es otra de las características de esta época. Vanguardia y tradición, comedia y tragedia, teatro de entretenimiento o con gran ambición artística, teatro formal y teatro de contenido, teatro clásico y moderno, etc, conviven en estos años en relativa armonía entre nosotros, rebajando la tensión de las fuertes batallas estéticas entre creadores de otros tiempos. Ver, por ejemplo, la programación de estos años de la Muestra de Teatro de Autores Españoles de Alicante, donde están incluidas diversas formas y tendencias de nuestro teatro, nos da una idea aproximada de esta tregua entre las gentes de teatro de diferentes estilos y tendencias, frente a los poderosos enemigos exteriores que nos acechan.
7. La Asociación de Autores de Teatro cuenta actualmente con más de ciento cincuenta socios. A los concursos de obras teatrales de nuestro país se presentan una media de cien obras, y cada año se estrenan o reponen unas doscientas obras de autores españoles vivos. Estos espectáculos tienen diferente repercusión y valoración, como es natural, pero cada año suele haber entre ellos dos o tres, al menos, que consiguen gran éxito de crítica y público.
8. Los grupos catalanes se han situado en este periodo en la punta de lanza del movimiento teatral por la importancia de sus espectáculos, cantidad de espectadores, presupuestos económicos en que se han movido, etc (La Cubana, Els Joglars, La Fura dels Baus, Comediants, Dagoll Dagom, Teatre Lliure, Tricicle, etc)

9. En los últimos años se ha consolidado la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El conjunto de sus producciones ha sido uno de los elementos teatralmente más significativos e importantes de toda esta época.
10. Después de un tiempo en que el autor estaba postergado por corrientes y estéticas dominantes antitextuales, surge de nuevo con gran fuerza la defensa de un teatro de texto. No se trata de la recuperación del teatro literario de otros tiempos, sino del reconocimiento de una necesaria síntesis entre los lenguajes escénicos y la escritura dramática.

Una mirada hacia el futuro

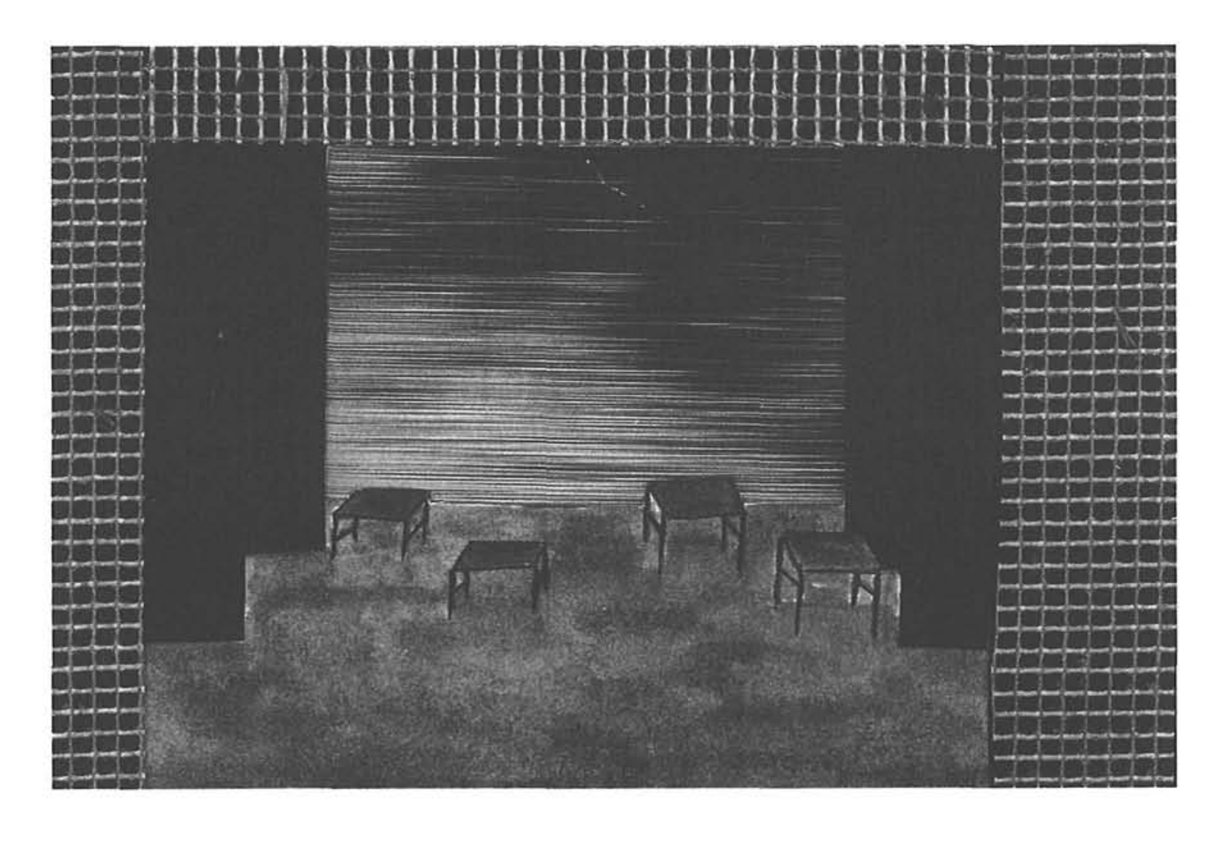
El futuro del teatro, y más aún el teatro de autor español actual, es incierto. La protección, apoyo y fomento de nuestras autoridades que ocupan cargos en los departamentos de cultura, serán decisivos en los próximos años. El debate sobre si el teatro debe someterse exclusivamente a las leyes del mercado y a las de la oferta y la demanda, o si se debe ejercer sobre él tutela y protección, está abierto en este momento en nuestro país.

Mi postura ya la he expresado anteriormente: el equilibrio entre lo público y lo privado, entre la protección y la dependencia, entre la búsqueda del éxito y la búsqueda de nuevas vías para la creación, entre nuestros autores de otra época y los nuevos creadores, entre el teatro concebido como una industria del ocio y el teatro como un servicio público cultural y educativo, con fines artísticos, sería el mejor camino para permitir que el nuevo siglo no fuera para nuestro arte escénico un tiempo agónico y oscuro, sino el comienzo de una nueva época llena de vitalidad y energía creadora.

Asimismo es importante que los creadores asumamos la necesidad de abrirnos a nuevas experiencias escénicas, a nuevas formas de comunicación con el espectador, y a organizar nuestro trabajo en formas de producción alternativas a la empresa teatral de tiempos pasados, que permitan la incorporación de los jóvenes creadores para alimentar así, con todo ello, esa fuerza llena de belleza, verdad y creación del hombre que vive entre nosotros desde hace dos mil quinientos años: el teatro.

El cercano siglo XXI nos abre el interrogante de cómo será el teatro de la nueva época. Caminaremos hacia él con la seguridad de que será vivo y radiante, a pesar de la eterna crisis en que vivimos los hombres que lo creamos cada día, desde que nació hasta hoy, dada nuestra naturaleza. La pequeña metáfora de vida que es una obra dramática sobre el escenario, seguirá estando así dispuesta, como bola de cristal de mago, a descubrirnos

dimensiones escondidas de nuestra realidad personal e histórica, y a transformar la angustia de existir en reflexión sobre la vida, en acto lúdico y en belleza. Para que la lucha que empezaron nuestros fundadores hace tantos siglos (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes...) por entablar un diálogo con los dioses, la naturaleza y los otros hombres, siga en pie, tratemos entre todos que el teatro siga siendo la patria de la convivencia, la alegría de vivir y la esperanza de un futuro mejor, en que las palabras «verdad», «belleza», «dignidad» y «armonía del hombre con el mundo», recobren su sentido más profundo.



Christopher Marlowe: *Fausto.* Versión de Marcos González
Boceto de atmósfera: Taberna

La dirección de escena en España

Juan Antonio Hormigón

1

La profesión de director de escena hizo su ingreso en el teatro español muy tardíamente respecto a la mayor parte de los países de Europa. Podemos rastrear con bastante esfuerzo un puñado de nombres que serían pioneros en la materia. Unos, como Emilio Mario o Enrique Rambal, son actores que adoptan en sus escenificaciones un criterio estético o utilizan unas técnicas propiciadoras de la espectacularidad. Otros, como Adriá Gual o Masriera, tienen un poderoso componente plástico y ejercen también como escenógrafos. Rivas Cherif, proveniente del mundo literario, es quizás quien se aproxima a la dirección con planteamientos más específicos. Escritores como Gregorio Martínez Sierra, García Lorca, Valle Inclán o María Teresa León, llevan a cabo en mayor o menor medida labores de puesta en escena e incluso, como en el caso de Federico, no vacilan en calificarse de directores en algunas de sus entrevistas.

Posiblemente un rastreo más minucioso nos proporcionaría una nómina más amplia pero la valoración no sería diferente. En un periodo en que aparecen grandes creadores escénicos como Appia, Gordon Craig, Brahm, Reinhardt, Stanislavski, Fuchs, Jessner, Meyerhold, Piscator, Vajtangov, Tairov, Copeau, Gémier, Jouvet, etc., con espectáculos emblemáticos e importantes publicaciones en su haber, en España no se llegó a superar en líneas generales el plano tentativo y el director de escena siguió sin alcanzar sus plenas funciones, ni aparecer de forma explícita en referencias críticas o programas. Lo dominante durante los primeros cuarenta años de nuestro siglo fue que las escenificaciones bastante simples y rutinarias que se hacían, corrieran a cargo del primer actor o la primera actriz y, en ocasiones, del propio autor.

Estos antecedentes históricos explican no pocos despropósitos que son moneda corriente en nuestro país a la hora de calificar un trabajo de puesta en escena o definir en qué consiste la profesión de director. El concepto de ciencia teatral que formuló Max Hermann en 1914, en sus *Estudios sobre historia del teatro alemán de la Edad Media y el Renacimiento*, permitió establecer con claridad que literatura dramática y teatro eran dos entidades autónomas, aunque la primera actúe como elemento motivador del

segundo, e incidió poderosamente en el desarrollo de la puesta en escena sobre todo en la Europa central y del Este. Al mismo tiempo en el ámbito de la práctica y sus reflexiones específicas, las escenificaciones adquirían una entidad expresiva que se alejaba de la literalidad engañosa que había imperado con anterioridad y alentaba todavía en las más comunes. En este sentido las propuestas de Gordon Craig y de Appia, las puestas en escena de éste último junto a las de Brahm, Meyerhold, Tairov, Reinhardt, Jessner o Piscator, por citar a algunos de los más notables maestros de la dirección, fueron sumamente demostrativas y convergieron con las formulaciones conceptuales de Hermann.

Las tentativas de renovación de la puesta en escena que se iniciaron en España con la timidez que hemos expresado, apenas inciden en el concepto del director en su acepción contemporánea. Excepto las opiniones explícitas de Lorca, que no pasan de la proclama; las más incisivas y minuciosas de Rivas Cherif, que visitó a Gordon Craig en su laboratorio florentino; algunas breves alusiones de Valle Inclán a los aspectos plásticos y capacidad renovadora de la escenificación, o ciertos textos de Adriá Gual y Masriera, el resto de la abundante literatura que gira en torno a la renovación teatral en España, salvo los libros y artículos de Carner, Pedroso y Gómez de Baquero («Andrenio»)[1], se dedica mayoritariamente a cuestiones relativas a la literatura dramática, los centros de formación y propuestas organizativas. La guerra civil interrumpió este proceso incipiente dando paso a un misérrimo teatro de evasión tosca, aunque resulte paradójico, y a las expresiones militantes del teatro de urgencia. Quizás una de las pocas excepciones la constituya la puesta en escena que llevó a cabo María Teresa León en 1937, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, de *La tragedia optimista* de Vsevolod Vishnievsky, en la que ponía en práctica lo que había asimilado de su conocimiento de la obra de Piscator y de las realizaciones del teatro soviético.

Era imprescindible efectuar este sucinto balance histórico no sólo para comprender nuestro retraso en la incorporación del director a la práctica escénica española, tal y como dije al principio, sino para sopesar aquellos aspectos que siguen gravitando sobre nosotros. Cuando aparecieron los pri-

[1] *Carner, Sebastián J.:* Tratado de arte escénico, *Barcelona: Establecimiento tipográfico de «La Hormiga de Oro», 1890.*

—Pedroso, Manuel: «Nuestras campañas. Hacia un teatro Nuevo», Heraldo de Madrid», *8-VIII- 1925, y «El teatro del actor»,* Heraldo de Madrid, *14-VI-1924.*

—Andrenio: «El director de escena», Fantasio, *25-VIII-1925.*

Una aportación documentada al tema en el Capítulo II de: Aznar Soler, Manuel y Aguilera, Juan: Rivas Cherif y el teatro de su época (1891-1967), *libro inédito de próxima aparición en las publicaciones de la ADE.*

meros directores identificados como tales en los años cuarenta y cincuenta, Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena, José Luis Alonso y más tarde González Vergel, Adolfo Marsillach, Ángel Fernández Montesinos, Armando Moreno, Salvador Salazar, Miguel Narros, José María Morera, Francesc Nel.lo, Frederic Roda, Antonio Chic, Julio Diamante, Antonio Malonda, Feliú Formosa, etc., todos eran autodidactas en lo referente a su nuevo ámbito profesional. Unos procedían de la universidad e hicieron sus primeras lides en los teatros estudiantiles. Otros se iniciaron como actores o pertenecían a familias ligadas al teatro. Las diferencias de formación cultural entre unos y otros eran grandes en muchos casos. Unos intentaban informarse de lo que se hacía más allá de nuestras fronteras y a otros no les importaba o no podían acceder a ello. Fue un grupo humano sin maestros específicos ni estudios teatrales sistemáticos, pero intentaron aprender de todo aquello que tenían a su alcance.

A partir de los años sesenta las filas de los directores se vieron engrosadas por nuevas incorporaciones entre las que figuran José Carlos Plaza, Angel Facio, Ricard Salvat, Pere Planella, Guillermo Heras, Juan Margallo, Luis María Iturri, Manuel Lourenzo, José María Rodríguez Bouzon, Josep Montanyés, Fabiá Puigserver, Antonio Díaz Zamora, Ángel Alonso, Juan Antonio Quintana, Lluis Pascual, Mario Gas, Pau Monterde, Jesús Cracio, Juanjo Granda, César Oliva, Eduardo Alonso, Juan Carlos Sánchez, etc, y yo mismo, del que sería pintoresco olvidarme. También, tras su experiencia alemana, vuelve a comienzos de los setenta José Luis Gómez. Los que llegaban ahora provenían igualmente de los teatros universitarios y de los independientes, así como de la interpretación. Algunos habían cursado estudios en las escuelas de arte dramático o instituciones extranjeras, otros eran actores o se iniciaron como ayudantes de dirección. Las diferencias culturales y de formación eran grandes también entre unos y otros, pero en general tenían una información más amplia sobre el teatro de otros países, quizás por tener mayor curiosidad y acceso a fuentes más amplias que las que existían años antes. Todos manifestaban un nivel acusado en sus preocupaciones políticas explicitado con énfasis y compromisos diferentes, pero eran claramente antifranquistas antes de que la dictadura sucumbiera.

Los directores que se incorporan a la práctica profesional en los años ochenta, lo hacen en pleno proceso de consolidación democrática. La práctica totalidad ha cursado estudios específicos de interpretación complementados, con frecuencia, con los universitarios. Aunque quizás algunos no lo estimaran en su momento en toda la dimensión y beneficio que ello supone, tuvieron en algunos casos maestros y en otros referentes a los que remitirse o contraponerse. Dispusieron además de unos medios y sobre

todo posibilades técnicas totalmente diferentes a las que existían pocos años antes. Con independencia de edades, es en este momento en que se instauran como directores Francisco Nieva, Jaume Melendres o Gerardo Malla, junto a Pedro Álvarez Ossorio, José Luis Castro, Emilio Hernández, Jordi Mesalles, Ernesto Caballero, Juan Pastor, Joan Ollé, Simón Suárez, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Helena Pimenta, Fernando Urdiales, Xulio Lago, Roberto Vidal Bolaño, Etelvino Vázquez, María Ruiz, Ricardo Iniesta, Casimiro Gandía, Juli Leal, etc.

Los directores de la última promoción que tienen ya un cierto recorrido profesional a sus espaldas, proceden del ámbito formativo de la dirección de escena en su mayor parte. Desde Alfonso Zurro, Eduardo Vasco, Rosa Briones, Josep María Mestres, hasta Calixto Bieito, Carlos Rodríguez, Adrián Daumas, etc; otros del autodidactismo, como Adolfo Simón, Cándido Pazó, Angeles Cuña, Santiago Sánchez, Maxi Rodríguez, Javier Yagüe, etc, aunque todos reflejen en sus currículos abundantes cursillos con diversos especialistas en diferentes materias escénicas.

2

La situación se modificó sustancialmente en los años ochenta y noventa. La llegada del Partido Socialista a la gobernación del Estado y de numerosas autonomías, supuso un notable incremento en las partidas del presupuesto destinadas a cultura y al teatro, aunque a éste en menor medida. Sin embargo, escasamente logró sacar adecuado rendimiento a tales decisiones ni alterar las formas de producción existentes, por carecer de un proyecto organizativo globalizador en el terreno políticocultural. Paralelamente y como consecuencia de un planteamiento voceado como de progreso pero que era puro y simple populismo, se desdibujaron hasta desaparecer prácticamente las fronteras entre lo profesional y lo vocacional, dicho con todos los respetos hacia quienes actúan en este campo con total consecuencia y sin pretender pasar por lo que no son. Al mismo tiempo se abrió paso una noción perversa: legitimar y valorar a quien adquiría entidad en el mercado del espectáculo por los medios que fuera, al margen de las capacidades artísticas reales que objetiva y realmente pudiera poseer.

Estas transformaciones incidieron de forma ambigua en el ámbito de la dirección. Poco a poco se acrecentó la exigencia de que se implantara la especialidad de dirección escénica en el marco de los estudios de Arte Dramático. La Asociación de Directores de Escena de España, creada en 1982, además de otras muchas actividades de las que hablaremos después, apoyó

decididamente dicha propuesta. Durante varios años el Instituto del Teatro de Barcelona mantuvo una diplomatura de este género con una duración de tres años. La Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid, impartió un curso experimental sobre la materia. En el marco de la reforma de los estudios de Arte Dramático aplicada en 1992, se incluyó ya de pleno derecho la especialidad de dramaturgia y dirección de escena. Desde este punto de vista se había dado un paso importante y las consecuencias ya se perciben.

La situación de conjunto existente en el ámbito teatral limitó sin embargo enormemente el alcance de estas importantes reformas. La ausencia de criterios estructurados en torno a lo que es un director y una puesta en escena, el desconocimiento de que hicieron gala numerosos espectadores, programadores, dirigentes políticoculturales e incluso mucha gente de teatro, permitió que una *harka* de advenedizos que consideran que dirigir es cuestión de echarle valor y desparpajo, individuos con nula formación en la materia y carentes de respeto hacia la profesión, u otros que se erigen en cabeza de grupos diversos para «hacer su obra», etc, invadieran el territorio escénico revueltos con los auténticos profesionales. La responsabilidad máxima compete no obstante a quienes pudiendo establecer una correcta separación entre unos y otros se lavaron las manos por ignorancia o desdén, o se limitaron a aplicar criterios mercantilistas.

En 1992, para el inicio en la RESAD del curso escolar en el que se instauraban los nuevos programas y especialidades, la entonces directora del centro, Lourdes Ortiz, me encargó que pronunciara la lección magistral preceptiva. Al acto asistieron los entonces ministros de Educación, Pérez Rubalcaba, y Cultura, Solé Tura. Por mi parte hice hincapié en la importancia que tenía para el ámbito docente y profesional la puesta en marcha de la especialidad de dirección de escena y pedí que la licenciatura tuviera algo más de valor que el puro testimonio o la presea de quincalla que prenderse en el *curriculum*, y delimitara condiciones de contratación para el acceso profesional en los ámbitos dependientes de las administraciones o para el acceso a la docencia especializada en la materia.

Mi intervención produjo un pequeño terremoto y ambos ministros decidieron obviar los papeles que llevaban escritos y responder directamente a lo que había planteado. Por una vez y para disfrute de los allí presentes, la tenida protocolaria se metamorfoseó en algo vivo y polémico, lo cual era de sumo interés. No obstante, Pérez Rubalcaba expuso claramente que en ningún caso pensaban otorgar a la titulación un marco específico de priorización en la práctica profesional. Una vez concluido el acto y de manera privada vino a decirme: «Con la cantidad de problemas que tenemos no me

vengáis a complicarme la vida haciéndome definir el ámbito competencial de los directores de escena; eso no lo vamos a abordar». Como yo le dijera que eso era lo que se hacía con los médicos, los arquitectos y otros muchos licenciados, me respondió con frase lapidaria: «Eso es otra cosa».

No es conveniente extraer deducciones apresuradas de lo que acabo de contar, muy al contrario. Pérez Rubalcaba, además de ser persona afable, inteligente y cordial, se tomó muy en serio las cuestiones de infraestructura de la RESAD. Gracias en buena medida a su empeño, se construyó la espléndida nueva sede que hoy alberga en Madrid los estudios de Arte Dramático, lo cual constituye una conquista trascendente y que merece el común reconocimiento. Más bien el entonces ministro de Educación respondía a un criterio dominante en nuestro país, consecuencia de mitologías omnipresentes en el tejido social, que considera a las profesiones teatrales como fruto de un talento natural, de una exótica aptitud de mujeres y hombres, de un «toque» imperceptible de la providencia y no del estudio, el trabajo, el entrenamiento y la preparación en las materias y territorios que le son imprescindibles para su maduración y desarrollo. Por nuestra parte, es posible que pensáramos con cierta ingenuidad que un ministro autodenominado socialista debería estar a otra altura de las circunstancias.

3

Quizás sea la profesión del director de escena una sobre las que gravitan en España más lugares comunes, equívocos y desinformación. El público en general y muchos profesionales del entorno escénico desconocen en qué consiste su trabajo. Muchos piensan que es alguien a quien se le permite adoptar una actitud omnipotente y omnímoda, no pocas veces arbitraria; otros, que es fuente de todos los caprichos y devaneos que se le puedan ocurrir; algunos sostienen con aspereza que debe limitar su actividad a ser mero ilustrador del texto; los mercaderes del teatro lo estiman en cuanto puede fabricar «inventos» que proporcionen beneficios, etc. Sin duda hay gentes así que se atreven a aparecer en los programas asumiendo dicha condición; se trata de intrusos y advenedizos que nada tienen que ver con un auténtico profesional y aunque en ocasiones el mercado e incluso el éxito les arrope, no son directores aunque oficien como tales con cierta impunidad. Estos y otros supuestos constituyen un conjunto de falsas ideas sobre la dirección de escena y su función prioritaria, que es la de construir una escenificación a partir de un texto de muy diferentes características posibles.

El arte y el trabajo del director consiste en dominar los instrumentos y poseer la metodología y los saberes adecuados para realizar una puesta en escena, es decir relatar una historia utilizando los recursos propios y específicos de la teatralidad. Desde la enumeración de virtudes que debe poseer el Sûtradhâra que podemos leer en el tratado brahmánico del teatro, el *Nâtya Shâstra*, hasta el perfil que del director de escena contemporáneo describe Ruggero Jacobbi en su *Guida per lo spettatore di teatro*, percibimos exigencias similares. Toda actividad escenificadora -escribe este último- no es sólo fruto de técnica o de intuición. Presupone un trasfondo cultural riquísimo; una verdadera puesta en escena tiene dentro de sí una suma de nítidas nociones y convicciones sobre la evolución del teatro, pero aún más sobre la propia evolución de la literatura y el sentido general de la historia humana. El director debe saber siempre situar texto y personaje en el lugar que les compete dentro de un marco global que interesa todos los aspectos de la vida. Acá emergen aspectos fundamentales de etnología, antropología y sociología. Sin un *back-ground* cultural (pero sobre todo literario e histórico) y sin un cierto espíritu de universalidad, es imposible que un director pueda obrar con seguridad; se arriesgará siempre a confundir tragedia con melodrama, comedia sutil con farsa gruesa. Tal confusión se comunicará de forma incurable a los actores y de estos al público. Como en toda forma de creación artística, también una escenificación excelente es fruto de la conjunción de tres factores al menos: experiencia, técnica y sensibilidad. Del mismo modo que el autor sacrifica el propio impulso de expresión inmediato y se transfiere recíprocamente, así como el actor consigue esconderse tras el propio personaje sin negar por ello la propia verdad, así también el director de escena debe ser capaz del autodominio y el sacrificio. ¡Faltaría más que precisamente alguien como él que impone sacrificios a todos, reservara para sí la absurda libertad de ser incontrolado y arbitrario! Perpetuaría una triste imagen romántica del «genio» a quien ningún hombre consciente de nuestro tiempo está dispuesto a reconocer tales estúpidos privilegios[2]. Esta larga cita no pertenece a un tratado específico y profundo sobre la dirección de escena, sino a un librito de divulgación para uso de los espectadores como su nombre indica. Sin embargo en estas pocas líneas se describen buena parte de los conocimientos inherentes e imprescindibles para el director.

La primera aseveración que es pertinente efectuar es que nos hallamos ante una profesión que exige una extraordinaria amplitud de conocimien-

[2] *Jacobbi, Rugero:* Guida dello spettatore di teatro, *Messina-Firenze: G. D'Anna, 1973, pp. 43 a 47.*

tos, un difícil aprendizaje y un solvente dominio de los recursos expresivos que le son propios. Supone no sólo conocer y desarrollar el proceso que conduce desde la elección de un texto a la representación, sino proponer su lectura concreta y contemporánea, establecer una concepción estética y estilística coherente y formalizar los elementos de significación para hacer perceptible y transmisible su propuesta. Nada más alejado de cualquier improvisación, de quien tiene una idea única y lo somete todo a la misma, de quien solamente maneja algunos recursos y desconoce los fundamentos que les proporcionan sentido. En definitiva todo trabajo de puesta en escena supone la integración del trabajo dramatúrgico con toda una amplia gama de tareas técnicoartesanales, organizadas en un marco estético que le es propio y les confiere coherencia narrativa. Carece en consecuencia de todo sentido la división que en ocasiones se establece entre directores de actores y los que en Argentina se denomina *puestistas*. Tan incomprensible es que un director no sepa trabajar con los actores, lo que no supone que deba ser un pedagogo de la interpretación, como que ignore o maneje con torpeza el conjunto de elementos expresivos de que dispone y su fundamentación estética.

Si existiera una mínima conciencia de los conocimientos, exigencias y dificultades que entraña esta profesión, se la trataría sin duda con más respeto por parte de quienes se atreven a acometer una tarea para la que no están capacitados, o de la crítica, el público o la sociedad en su conjunto que no pocas veces la desdeña o desdora. Podríamos aducir que buena parte de la responsabilidad corresponde a un espectador poco exigente, pero haciendo un análisis más profundo veríamos que son las condiciones de producción a todos los niveles, desde el empresarial privado al grupal y con no poca frecuencia el público, el que determina una situación tan anómala y prácticamente desconocida en el teatro de nuestro entorno. No cabe duda sin embargo, de que para enjaretar como se hace ciertas obras que se programan, no es preciso un director de escena cualificado.

Como en el caso de cualquier otra profesión que exige dotarse de conocimientos rigurosos, del dominio de una serie de técnicas diversas y de una depurada capacidad de conjunción expresiva de todo ello, el proceso formativo es imprescindible pero de enorme complejidad. Su diseño y características poseen la especificidad inherente al ámbito al que se remiten. Es necesario que sea intensivo, muy personalizado y que reúna una serie de disciplinas de rango humanístico, técnico, estético, metodológico y práctico. La cultura no constituye para el futuro director un mero barniz o un adorno, sino que es algo intrínseco a su dimensión personal y creativa.

En líneas generales la formación de los directores con las lógicas variantes, plantea patrones programáticos similares en los centros de formación europeos allí donde existe. No es una especialidad reglada en todos los países, debido con frecuencia al vértigo que produce su estructuración docente. En España, como antes dije, los estudios de dirección con rango de especialidad se introdujeron en las enseñanzas de Arte Dramático en 1992. A lo largo de estos años los resultados obtenidos son más que aceptables y quienes han obtenido las licenciaturas han podido demostrar en numerosos casos su capacitación en los trabajos a que se han incorporado. A mi modo de ver, las transformaciones profundas en la dirección de escena en España procederán de lo que el desarrollo de estas promociones consigan dar de sí en el futuro.

4

Un acontecimiento sin duda relevante en el territorio que nos ocupa, fue el nacimiento de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE). Los treinta esforzados varones que se reunieron la mañana del día 15 de junio de 1982 en asamblea constituyente en la sala de profesores de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, encaramada todavía en la cumbre del Teatro Real, tenían sin duda bastantes ilusiones y algunas desconfianzas. Lo habían intentado en otras ocasiones y no lo lograron. Por razones de índole diversa, el propio colectivo no tenía una definición profesional precisa, unos intereses artísticos o laborales coincidentes, una cohesión articulada conceptualmente. Deseaban no obstante unirse para ser reconocidos, manifestar su existencia, intercambiar experiencias mutuas y promover proyectos inherentes a su actividad escénica.

La Asociación que nacía era quizás un buen instrumento para vencer resistencias y progresar en ese camino. Lejos de sus filas, no fueron pocos los que debieron pensar que la ADE sería, como tantas cosas en nuestro país, de efímera existencia e inoperante actividad. Era hasta cierto punto lógico que cundiera la desconfianza ante una labor asociativa en un medio social tan proclive al individualismo, o que se desplegara un profundo escepticismo respecto a la dosis de generosidad necesaria para que un proyecto de estas características saliera adelante.

A lo largo de su existencia, la ADE ha cumplido sus compromisos y proyectos con escrupulosa puntualidad y abordado en la práctica la totalidad de los objetivos que se plantearon inicialmente y que se reflejaron en sus estatutos. Fue sin duda más lejos de lo que pensaban los fundadores, pero

también de lo que soñaron los más optimistas de entre sus adalides. En bastantes áreas ha conseguido desarrollarlos con largueza y fijarse paulatinamente horizontes más complejos y árduos; en otros su empeño no ha tenido similar fortuna y queda muchísimo todavía por hacer.

Los 230 asociados que integran actualmente la entidad entre directores de escena, dramaturgistas y teatrólogos, han podido contrastar opiniones en los nueve congresos realizados hasta la fecha, que tuvieron sucesivamente como sede Palma de Mallorca, Gijón, Málaga, Sitges, Orense, Cádiz, Sevilla, Viana do Castelo (Portugal) y Valencia, lo que sirvió para acrecentar su cohesión interna. La ADE se propuso hacer un trabajo en que primara el análisis y la reflexión y creo que lo consiguió casi siempre, pero logró además que directores de escena de los más variados orígenes y con estéticas muy diferentes, se encontraran y participaran de una misma condición profesional.

Es igualmente constatable que más allá de las cuestiones intrínsecas a sus objetivos, la ADE se ha ido forjando y constituyendo en una empresa de la sociedad civil cultural. A través de las publicaciones de la ADE, ha producido ya más de ochenta y cinco volúmenes que abarcan desde la literatura dramática española y extranjera, hasta libros teóricos o resultado de trabajos de investigación. En el ámbito formativo, se han diseñado cursos y seminarios abiertos al público interesado, de especialización unos, de divulgación otros. Se han promovido también actividades escénicas, proyectos de investigación, intercambios internacionales, etc. La revista *ADE-Teatro* es consecuencia específica de la concepción asociativa que se ha ido generando. Su andadura de más de setenta y cinco números ha permitido irla definiendo y articulando hasta concretarse en la estructura y diseño que hoy posee. Asumir estas responsabilidades ha exigido igualmente la adecuación paulatina y constante del primitivo aparato de gestión. Se ha hecho necesario constituir departamentos y secciones diferentes, así como ampliar la infraestructura para acometer con garantías los nuevos campos de acción que han ido surgiendo.

La ADE ha intentado día a día construir su espacio propio y con ello ratificar de forma dinámica que se considera parte integrante de la sociedad civil cultural. No ha sido tarea fácil en un país como el nuestro, tan frívolamente individualista y tan tendente, por los hábitos adquiridos durante la dictadura franquista, a la adopción de decisiones personalistas en los ámbitos políticos, a tener muy escasa capacidad de diálogo entre las administraciones y las organizaciones sociales que articulan y estructuran la sociedad civil. Es esta una labor relativamente silenciosa y nada espectacular, que sin embargo tiene una importancia decisiva para una mejor organización del teatro en España.

5

En los últimos tiempos se recrudece otra vez en algunos ámbitos la falta de reconocimiento de la profesión, especificidad y condición creativa de los directores de escena. Es una conjura insidiosa, solapada y subrepticia, ejecutada mediante silencios capciosos y premeditados desvíos. El desprecio frontal prosigue en boca y pluma de ciertos personajes irreductibles en su opinión obtusa y carente de objetividad, pero lo que se instaura actualmente es algo no explícito aunque de pretensiones no menos perversas y demoledoras. La intención no recatada de quienes así hacen consiste ante todo en aseverar que el texto literariodramático es teatro y contiene en sí mismo la totalidad del espectáculo; el autor en consecuencia necesita tan sólo unos actores que lo representen y algunos artesanos y técnicos que le fabriquen un ambientillo o lo iluminen. El corolario implícito: negar la condición de creadores de la escenificación, del hecho teatral en definitiva, a los directores de escena. El residuo irrisorio promueve la creencia de que realizar una escenificación es cosa de nada, combinando algunos recursos banales y mucho desparpajo frívolo y trepidante, la cosa es sencilla. Según esto, cualquiera que cuente con el atrevimiento y recursos necesarios, sea un productor, un diletante o cualquier otro, se autoproclama director de escena. Todo ello constituye una grave falta de respeto hacia una profesión difícil y compleja. Concebir una puesta de escena, diseñarla y materializarla en todos sus aspectos y especificidades, no es cosa que pueda improvisarse o asumirse desde la ignorancia. A lo largo y ancho del mundo, hace muchos años ya que ideas similares quedaron arrumbadas por obsoletas y yacen en el limbo de la historia.

El director de escena es imprescindible para la instauración de una práctica escénica solvente y un desarrollo teatral en progresión. Los propios profesionales tienen mucho que hacer al respecto y deben asumir los compromisos adecuados, pero la responsabilidad última compete al conjunto de la sociedad que queda reflejada en las carencias que se den en este campo.



Jorge González Salvador: Figurín para *Historias del fin del milenio* (Grupo Jaujarana)

El público y lo público en el teatro español
Una política de promoción y difusión teatral

Eduardo Galán[*]

La trascendencia y permanencia de la obra de arte no pueden medirse por el número de espectadores que la contemplan. Toda obra de teatro, como fenómeno artístico, tiende a suscitar emoción, placer intelectual y reflexión moral. El creador persigue captar la atención de un público para comunicarse de la manera más efectiva posible. Su obra –su mensaje artístico– alcanza su máxima cima cuando es recibida (y valorada positivamente) por un amplio número de espectadores que aceptan voluntariamente la comunicación propuesta.

Son muchos los que en el mundo del arte tienden a menospreciar la recepción de la obra y prefieren atender a la valoración que de ella hagan los especialistas (críticos, investigadores, profesores universitarios o profesionales del medio). Sin embargo, el receptor es imprescindible para que la obra pueda alcanzar transcendencia a través de la comunicación de su mensaje. El público, en definitiva, es un elemento esencial en el arte del teatro: toda representación escénica tiene por finalidad conseguir la comunicación en vivo con el público. La calidad o valoración artística del espectáculo no depende, en mi opinión, del número de espectadores. Lo lógico es que los responsables del espectáculo deseen conectar con un público amplio y variado.

Si el público es necesario, tal y como vengo afirmando, en el proceso comunicativo de la experiencia artística del teatro, lo es más en el proceso social. Se hace teatro para el público. No tendría sentido una representación escénica con el patio de butacas completamente vacío. Resulta desolador encontrarse dos o tres filas ocupadas. El actor (y el director y el autor y, obviamente, el productor) goza con un teatro lleno de espectadores.

El público, pues, resulta imprescindible tanto para el arte del teatro como para la realidad social del teatro. No podría sobrevivir sin el público.

Estas afirmaciones, que pueden parecer obvias, no siempre se defienden. Desde algunas tribunas de opinión se justifican los fracasos, se defienden iniciativas que no logran atraer el interés de los ciudadanos. No quiero con

[*] Subdirector General del INAEM

esto decir que no podamos admitir el fracaso ni que debamos fomentar un teatro servil y condicionado por el gusto de unas mayorías sin inquietudes culturales. Quiero decir que desde las administraciones públicas no podemos olvidar el sentido social, comunitario y comunicativo de las artes escénicas. De ahí que lo público deba considerar de una forma especial la presencia del público.

A principios de la década de los noventa, como es por todos sabido, se produjo un descenso continuado y alarmante de espectadores en toda España. Diferentes circunstancias llevaron al abandono de las salas teatrales por parte de los aficionados al teatro. Esta crisis, de la que se hablaba en todos los cenáculos teatrales y se reflejaba en los medios de comunicación, fue especialmente aguda en Madrid, donde se había descendido desde los más de dos millones cuatrocientos mil espectadores de finales de la década de los ochenta al millón cuatrocientos mil de la temporada 1994/95.

Esta situación unida a la grave situación económica por la que atravesaba la empresa privada aconsejaba plantearse una política teatral de promoción y difusión de las artes escénicas. A principios del verano de 1996, desde el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música nos planteamos para la legislatura los objetivos que a continuación resumo: a) recuperación de espectadores y captación de nuevos públicos; b) el impulso de la iniciativa privada; c) la promoción de la dramaturgia española actual; d) la difusión del teatro para niños y jóvenes; e) el desarrollo de las relaciones teatrales con Iberoamérica; f) el fomento de la actividad internacional; g) la continuación y mejora del plan de infraestructuras; h) el relanzamiento del Centro Dramático Nacional; i) el desarrollo de planes educativos y de proyectos de difusión de datos e información de datos de carácter teatral.

En otras palabras, nos propusimos desarrollar una política de promoción y difusión teatral, frente a la aplicada en los años anteriores, que podríamos calificar de una política de «protección». No se trataba de proteger la delicada situación teatral, sino de proceder a difundir y promocionar las artes escénicas en todos los contextos posibles.

Si hiciéramos ahora una valoración general de la situación del teatro en España a finales de este siglo, podríamos afirmar que se ha producido un fuerte incremento de espectadores y de la recaudación de taquilla en toda España (en la Red Española de Teatros y Auditorios, en los festivales, en la mayoría de las ciudades), y muy especialmente en Madrid, en donde en el año de 1998 se han alcanzado los dos millones y medio de espectadores, siendo esta cifra la segunda más alta desde la llegada de la democracia.

Esta realidad ha supuesto una inyección de ánimo y optimismo entre los profesionales del teatro. Se acometen proyectos de mayor envergadura y se trabaja con ilusión. Las razones de dicha mejora son variadas: entre otras, podemos considerar la informatización de las taquillas de los teatros (sistemas de venta telefónica de entradas), el aumento de la publicidad, la calidad y variedad de los espectáculos, la promoción del teatro en todos los medios de comunicación y muy especialmente en TVE, la colaboración entre administraciones, la política activa del INAEM, la buena situación económica del país, la influencia del renovado interés por los musicales, etc.

Por otra parte, han sido muchas las administraciones (y entre ellas, el INAEM) que han aumentado considerablemente sus presupuestos en inversiones en infraestructuras y en subvenciones. Así por ejemplo, en 1998 se prorrogó el consorcio de rehabilitación de teatros privados de Madrid por parte del Ministerio de Educación y Cultura, la Comunidad y el Ayuntamiento de Madrid. Esta colaboración entre administraciones también puede contemplarse en la continuación del plan de rehabilitación de teatros públicos, según el convenio firmado entre los ministerios de Fomento y Educación y Cultura, en el que intervienen también los ayuntamientos.

Como muestra del interés que está despertando el teatro en la sociedad civil podemos citar el aumento del patrocinio privado en las artes escénicas. Eso sí, de forma modesta y lenta. No obstante, el Festival de Teatro Clásico de Almagro ha pasado de las doscientas mil pesetas de patrocinio en 1996 a más de veinte millones en 1999.

Al valorar la política teatral del INAEM, desde mi posición y sin querer caer en triunfalismos (que a nada conducen), considero que se ha llevado a cabo una política activa en el fomento de la dramaturgia española actual. En primer lugar, a través de la programación del Centro Dramático Nacional (CDN), donde se han estrenado en las tres últimas temporadas obras de Francisco Nieva (*Pelo de tormenta*), Antonio Buero Vallejo (*La fundación*), Sanchis Sinisterra (*El lector por horas*), Albert Boadella (*La increíble historia del Dr. Froid y Mr. Pla*), Ignacio del Moral (*Rey negro*), Alonso de Santos, Antonio Oneti, Antonio Álamo y Ernesto Caballero, entre otros. Con razón, podríamos afirmar que el CDN es «la casa del autor español».

Por otro lado, por primera vez el INAEM concedió (en 1997) más del 50% de las cantidades económicas de las subvenciones a autores españoles actuales, lo que volvió a repetirse en 1998. La orden de subvenciones está orientada de una forma clara a la difusión de la dramaturgia española contemporánea. En la misma línea, podemos considerar el aumento presu-

puestario de la Muestra de Teatro de autores españoles contemporáneos de Alicante: en 1997, por primera vez en su historia participa el CDN.

Acciones de difusión del autor español han sido muchas por parte del INAEM. Entre otras, podemos mencionar la celebración del I Congreso Internacional de Autores de Teatro en noviembre de 1998 (en la Casa de América). También TVE está difundiendo el teatro español actual a través de su programación de los sábados por la noche: obras de Boadella, Alonso de Santos, Alberto Miralles, etc.

De forma singular se celebró el 450 aniversario de Cervantes, al convocarse un concurso para autores de hoy en torno a la recreación de la vida y obra de Miguel de Cervantes. El premio lo obtuvo José Carlos Somoza con su obra *Miguel Will*, que fue estrenada en una coproducción entre la CNTC y una empresa privada en el Festival de Almagro y pudo representarse durante un mes en el Teatro de la Comedia (sede de la CNTC).

La apuesta por el teatro requiere necesariamente una política inversora. De ahí los enormes esfuerzos llevados a cabo para mejorar la infraestuctura escénica en España. Entre otras acciones señalaremos las siguientes:

a) Continúa el plan de rehabilitación de teatros públicos según convenio suscrito entre los ministerios de Fomento y Educación y Cultura. En colaboración con los ayuntamientos, se están rehabilitando numerosos espacios escénicos en todas nuestras ciudades. En 1998, el INAEM realizó un gran esfuerzo inversor al destinar 493 millones de pesetas en este concepto frente a los 110 millones que se invertían en los años anteriores.
b) En 1998 se firmó la prórroga del Consorcio de rehabilitación de teatros privados de Madrid juntamente con el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid. Queremos acondicionar lo mejor posible los teatros de la ciudad.
c) Continúa la inversión en el Palau de Agricultura como sede estable del Teatro Lliure.
d) Se está rehabilitando el Palacio de los Maestrales de Almagro como sede del Museo Nacional del Teatro.
e) Tanto en 1998 como en 1999 el INAEM ha invertido 50 millones de pesetas cada año para las obras de construcción de la Casa del Actor.
f) Se ha adquirido en 1999 el Teatro de la Comedia por parte del INAEM como sede estable de la CNTC por un valor de 600 millones de pesetas. En el verano de este mismo año se iniciarán obras de mejora.
g) Se han finalizado las obras de mejora del escenario, foso y contrafoso del teatro María Guerrero.

h) Se han trasladado las sedes del Centro de Documentación Teatral y del Centro de Tecnología del Espectáculo.
i) En colaboración con el Ayuntamiento de Madrid se mejorará el teatro Olimpia y se hará realidad la edificación del Circo Estable de Madrid.

Este esfuerzo inversor viene animado por un incremento notable en las ayudas a empresas privadas, festivales y asociaciones sin ánimo de lucro en 1999. Así por ejemplo, las ayudas a empresas privadas se han incrementado desde los 410 millones de pesetas de 1998 a los 500 millones de 1999. En los festivales se ha aumentado desde los 121 millones a los 193 millones de pesetas. De forma muy especial debe considerarse el incremento destinado al relanzamiento del Festival de Teatro Clásico de Mérida, en donde el INAEM ha pasado de los 16 millones de 1998 a los 30 millones de pesetas en 1999. No debemos olvidar el intento objetivador de la normativa de ayudas al teatro.

En cuanto a la promoción de las artes escénicas, recordaremos las campañas publicitarias desarrolladas tanto en la celebración del Día Mundial del Teatro (actos de celebración, páginas de publicidad en la prensa nacional) como en la campaña de publicidad en Navidad (anuncios en TVE y en los diarios de tirada nacional). Al mismo tiempo, destacaremos el convenio suscrito entre el Ministerio y RTVE por el que se promociona el teatro en Televisión Española. Así, el programa *Lo tuyo es puro teatro* nace como fruto de dicho convenio.

El desarrollo y promoción del teatro para niños se ha puesto de manifiesto en el incremento de ayudas a compañías, salas y festivales. En este último terreno, el INAEM está presente en FETEN, TEATRALIA, Festival de Titellas de Lleida, Titirimundi (Segovia), Festival de Títeres del Instituto del Teatro y en el Festival de Títeres de Tolosa.

La política de relaciones con Iberoamérica se considera una prioridad en los proyectos futuros del INAEM. No obstante, en la actualidad se ha iniciado un camino de desarrollo claro y preciso. Así, el impulso concedido al Festival Iberoamericano de Cádiz, donde el INAEM ha pasado de contribuir con 16 millones en 1996 a 30 millones en 1999. En la próxima edición de 1999 acudirán, por primera vez en su historia, el Centro Dramático Nacional (con *La fundación*, de Buero Vallejo) y Els Joglars (con *Daaalí*). En octubre pasado (1998) se celebró un encuentro de directores de teatros públicos y de festivales iberoamericanos en Cádiz. Este mes de octubre se celebrará en Madrid una Mesa Iberoamericana de Teatro, en la que participarán responsables de políticas y de gestión teatral de varios países de Iberoamérica. Por otro lado, desde septiembre a noviembre de

1999, el INAEN ha preparado una Muestra de Teatro Español en Iberoamérica, con presencia en Buenos Aires, Lima, Asunción, Manizales y México.

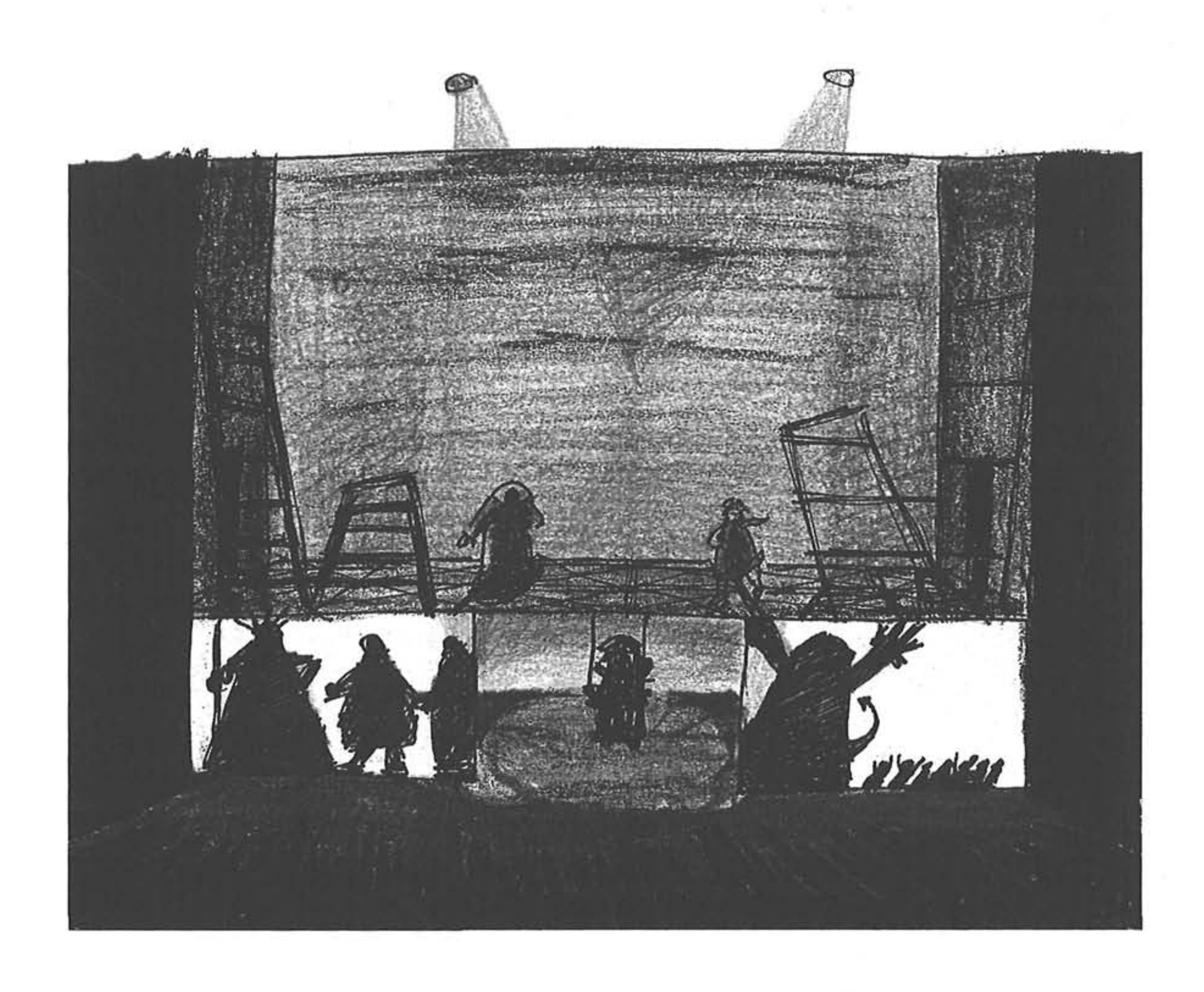
Con todo, tal vez el balance deba hacernos reflexionar sobre la necesidad de apostar por las dos instituciones de cabecera del INAEM en materia de artes escénicas: la CNTC y el CDN. La primera ha variado su funcionamiento para desarrollar una amplísima presencia por todas las ciudades españolas, de manera que los ciudadanos puedan sentir como suya la CNTC y disfrutar con los clásicos como disfrutaban los madrileños, cuando la CNTC abordaba giras más pequeñas.

El CDN ha logrado desarrollar una política activa y dinámica, con voluntad de ser el teatro de todos los profesionales, independientemente de estéticas e ideologías. Así, por ejemplo, la amplia variedad de directores de escena que han presentado sus obras en el CDN: entre otros, además del director del CDN (Juan Carlos Pérez de la Fuente), José Carlos Plaza, Miguel Narros, Jorge Lavelli, Maxi Rodríguez, Peter Brook, Eduardo Vasco, Albert Boadella, Joan Font, Gerardo Malla, Emilio Hernández, Calixto Bieito, José Luis García Sánchez, etc. En estos tres años, han estado presentes compañías privadas y públicas de diferentes autonomías: Andalucía, Madrid, Cataluña, Galicia, Valencia, etc. Las coproducciones con empresas privadas y con teatros públicos han sido frecuentes. Con todo, el CDN ha insistido en el desarrollo de su proyecto de dinamización cultural y educativa. Han sido numerosísimos los alumnos que han asistido a sus teatros. Todos ellos han podido mejorar sus conocimientos gracias a los cuadernos pedagógicos, que el CDN edita de cada una de las obras que exhibe. Jornadas, conferencias, exposiciones, coloquios... No resulta, pues, extraño que en la temporada última (1997/98) el CDN duplicase el número de espectadores con respecto a la de 1995/96.

Finalmente, quisiera reseñar la reactivación del Centro de Documentación Teatral, Cristina Santolaria en la dirección. El CDT vuelve en 1997, tras varios años sin ocuparse de ello, a realizar el balance mensual de datos de taquilla de Madrid y Barcelona en colaboración con SGAE. Se acaba de editar en 1997 el *Anuario teatral*, que también llevaba años sin publicarse. El CDT se ha propuesto como objetivos prioritarios los siguientes: a) recopilar sistemáticamente todos aquellos materiales que sirven para conocer la realidad escénica española y para reconstruir su historia; b) dar a conocer dichos datos y documentos a los profesionales y aficionados de las artes escénicas así como a los investigadores y estudiosos; c) y contribuir a la difusión del teatro en España. En este sentido, en los próximos meses se darán a conocer las nuevas publicaciones del CDT: *Historia, antología e*

índices de «Pipirijaina»; Historia, antología e índices de «El público»; Los teatros de Madrid 1994-98; el *Anuario Teatral 1998; Los teatros de Barcelona 1996-98; La Guía Teatral del 2000; Historia, antología e índices de «Primer Acto»; Historia, antología e índices de «Yorick»;* un libro homenaje a Edgar Neville en el centenario de su nacimiento; y una *Historia del Teatro María Guerrero*. Al mismo tiempo que mantiene esta actividad, sus puertas están abiertas para las consultas videográficas, fotográficas, archivos, prensa y biblioteca.

Como se ve, muchos son los proyectos y muchas las actividades. Nuestro mayor interés continúa siendo el de la difusión del teatro en España y en el exterior, promoviendo la libre creación y estimulando la creatividad en todos los rincones de nuestro país.

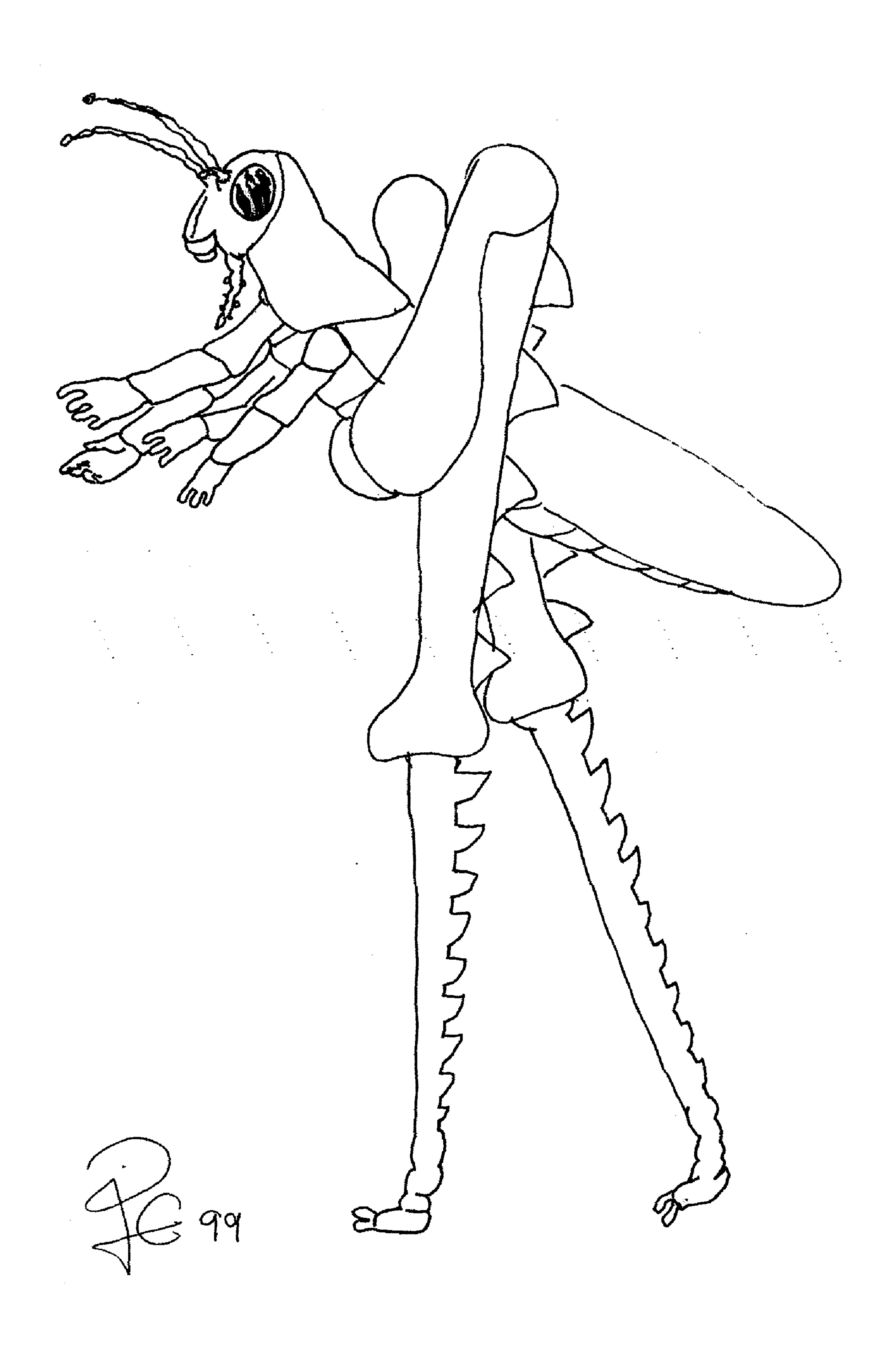


Jorge González Salvador: Boceto para *La tempestad* de Shakespeare



Pablo Guerra: Figurín para *El inspector* de Gogol

PUNTOS DE VISTA



Jorge González Salvador: Boceto de títere

Diario de Patmos

Lorand Gaspar

Ve, toma el libro abierto en las manos del ángel que está suspendido entre el mar y la tierra...
Tómalo, y devóralo, amargará tu vientre, pero en tu boca será dulce como la miel[1].

¡Qué formidable dulzor en esta llegada hoy a Patmos, al alba, con un mar completamente en calma! La barca se desliza sobre el gris que ya comienza, aquí y allá, a cobrar un resplandor más claro; el mar, una extensa serosidad viva que en silencio va separando la quilla. En la llaga voluptuosamente abierta, los relámpagos de oro de la carne. Después del último cabo sombrío recortado, sobre la alta loma desnuda detrás del «Profeta Elías», el primer puñado de luz brotando en tierra: Khora. Desnudo de sueño, un almendro en flor.

Y recuerdo otra llegada a Patmos, hace años. Erramos durante dos días y dos noches en la tempestad, entre las Cícladas y el Dodecaneso, en ese famoso pasillo en el que el viento del norte, el Meltemi, se desencadena: es el viento del fin del mundo, el abismo se abría cada vez que la barca, elevada a una altura que parecía vertiginosa, era aspirada bruscamente por la cresta de una ola sin fondo. Más tarde, en el corazón de la tercera noche, ese desgarro en la oscura confusión de agua y aire: las luces de una isla. El incoercible aullido de las Erinias cesó de pronto y el mar se recostó a nuestros pies.

Durante una media hora, el milagro tranquilo del mundo establecido en el umbral del hombre.

Hay pepitas rojas, ocres, azules, en los cabellos de las Kores. Escucho aún su risa solar que danza en la mañana, sobre el mar, mientras que el rostro se ofrece con un perfecto dulzor al tiempo que devora mi mirada.

Desde la cantera de mármol, con los últimos rayos, un hombre sube, dorado de polvo y de crepúsculo, agotado.

¿Estas migajas de música, caídas desde aquella mesa en medio de los perros que se muerden?

[1] *Fragmento del* Libro del Apocalipsis, *de San Juan.*

En Patmos –donde la tradición quiso que san Juan tuviera las visiones del *Apocalipsis*– en una tarde en que el viento del norte bruscamente levantado arrastra las grandes nubes rojas del atardecer, la tierra desnuda irradia un calor confiado. En este momento preciso nada quiere destruir el mundo, ningún hombre, ningún dios, el «Reino» está mezclado con los ruidos, con los más simples movimientos. Y el tiempo terrible se consume y nos consume. No queda más que esta luz: la parte más ilegible de la noche.

Las barcas del pequeño puerto izadas al muelle: se raspan, se calafatean, se repintan. Las largas redes oscuras extendidas sobre el malecón: las mallas de la luz sobre el fondo de guijarros de la bahía. Un pescador maneja con habilidad la gran aguja de remendar. Un poco más allá tres hombres se concentran sobre las entrañas de un diésel: arúspices.

Mira a Spiros, el albañil, construir un muro de piedra seca. Entre los montones de grava el ojo y la mano pican la pieza que se engarza exactamente en el hueco. Esta piedra cualquiera, piedra del azar, cepillada, indecisa, se convierte bruscamente en evidencia.

Katina, Calliopi, Despina, Eftichia. Mujeres de pescadores, mis vecinas. A los hombres no los veo sino sobre sus barcas, o al anochecer en la taberna. Pienso en las mujeres de Simón y de Andrés, de Santiago, hijo de Zebedeo, de Juan, su hermano, de las que los Evangelios no dicen nada.

Ellas se levantan antes que los hombres, en plena noche, para preparar la primera comida del día. Apenas las barcas han dejado el puerto, se despiertan los viejos. Después, los niños, la casa, la colada, la cocina. Cada una de ellas sufre algún mal más o menos secreto, que vienen a confiarme, trayéndome un huevo fresco, un pescado. Pero no saben de qué padecen en verdad. Al atardecer la casa brilla, la colada limpia huele bien en el armario, los niños corretean todavía en el puerto, y los hombres se encuentran en el café o en la taberna.

A comienzos de junio, el escuálido trigo que empuja entre las piedras está ya cosechado, atado, el grano reunido alrededor de los cultivos. Se trilla con un trineo lastrado por el campesino que anima a grandes gritos de «hu», «uah», al asno o a la mula que gira. No se procedía de otra forma en el tiempo de Isaías de Judea. Terminada esta operación los hombres avientan, con las horquillas, los paquetes de trigo amontonados hacia el cielo, dejando al viento y al peso el cuidado del reparto. El lugar se convierte entonces en una fuente de luz encarnada de donde surgen, por sacudidas, nubes de oro oscuro. Bizancio rústico. Nuestro pan, esa parte que pesa.

¿Qué pasa, qué ocurre, entre la parte que cae y la parte que vuela? ¿Entre lo que penetra en la boca del hombre y lo que sale de ella?

Atenas. Acrópolis.

Clac, clic, Kodak estaba ahí. No se ve más que gente que posa ante las columnas, o gente que enfoca en cuclillas o acostada. Los muslos, los ombligos que quieras, aquí los tienes. Cada veinte metros hay un guía que recita su perorata en inglés, en alemán, en francés. Los dioses están en el museo. Esa esfinge con los cabellos trenzados, con los ojos golosos, por ejemplo. Él (¿ella?) tiene el aire de saber. ¿Qué? El ruido es tal y el aburrimiento tan constante sobre las caras que no dirá nada. No se caerá, no se abalanzará sobre nadie. He aquí al joven pastor que lleva un ternero sobre la espalda. Con ligereza, con el aire dichoso, parece salir desde el tronco de un árbol para ir al encuentro de una mañana del mundo.

Mañana sobre una orilla desierta. Los saltos que hace el día en la transparencia de las aguas verdes. Chasquidos luminosos de altas cañas secas, quebradas en el fuego que prende imperceptible sobre el mar. El mundo quiere jugar, cantar, extenderse. Hender el aire, girar alrededor del timón en un movimiento continuo. Balbuceos de felicidad y, enseguida, los gritos de los pastores sobre las pendientes. ¡Cómo nos eleva la luz! Llama blanca, en todo lo alto, en la herrumbre de los acantilados: una capilla o una gaviota. Mediodía. Abajo el mar, parpadeante y oscuro a fuerza de luz. Torbellino paciente.

¿Y quién escucha? ¿Y quién oye? Me hablas de un fuego, de un torrente intratable y yo no percibo más que murmullos y sonidos anudados en enigmas. ¡Muéstrame en pleno día a la bestia que te atormenta, a la que te arrebata!

Yo no tengo nada más que este susurro de la arena en donde se quiebra la palabra. Nada más que las palmas desnudas de los guijarros. Nada más que ese viento que ha arrastrado sus vestidos sobre piedras ciegas, sobre las hierbas de un jardín, sobre el hedor de una carroña. Imita a tu tribunal y rocía con petróleo el canto y la carne repudiados. ¡Da todo de ti mismo para ese gran fuego!

El camino en zig-zag que recorre la costa al sudeste de Skala está excavado en el flanco de altos acantilados que descienden hostiles hasta el mar. En el crepúsculo, volviendo la espalda al sol poniente, me gusta caminar a la sombra madura del granito, hacia el cielo de oriente que

oscurece. De pronto, detrás de una masa oscura se enciende, en una vuelta del camino, el seno izquierdo de una capilla. Su blancura irradia, pudor inquieto en lo bronco, en lo rudo. Mientras que lentamente se consume, se agota, mientras los pies tropiezan y la lengua balbucea, esta agua tan limpia, tan próxima y tan incomprensible, en el rostro que avanza hacia la noche.

Sobre este dique que no detiene ni la tempestad ni la marea de la indiferencia, sobre este rompeolas del que han desertado los curas y los filósofos, un pescador reacomoda su red y canturrea.

En Patmos, como en cualquier lugar donde ha existido una tradición de arquitectura popular, la tristeza, la monotonía, la indolencia agresiva de las casas nuevas, construidas por los griegos que se han enriquecido en América, y por aquellos a los que el turismo comienza a cebar.

Frente a la simplicidad inmediata de las viejas casas, ritmadas por el crecimiento orgánico de los elementos básicos según las necesidades de la familia, surgen las falsas columnas, las florituras. El patio íntimo ha sido reemplazado por el balcón sobre la calle, lo imprevisto de los volúmenes, las soluciones arquitecturales, se cambian por el anonimato y la repetición del *prêt-à-porter*. Escatología a nuestra medida.

Amorgos. Monasterio de la Panaghia.

Grito blanco en la caída oscura de un acantilado. Desnudez ardiente, orante. En el azul absoluto, el empecinamiento de un puñado de cal. Con la noche crecida un viento negro nos rescata. Abajo el mar se endurece bajo la trepidación de las estrellas.

Despertar a las tres de la madrugada. Oficios. En la ventana minúscula Orión está más cerca que el mar. El abad es un viejísimo monje que salmodia al resplandor de una sola bujía. Dos largas horas de recitación monótona entrecortada por cantos tan poco melodiosos como es posible: una voz despojada se aleja sobre las aguas. De tanto en tanto el oficiante derrama incienso sobre los iconos, un asiento vacío. El corte en la ventana acecha ávidamente la primera claridad, como si el alba pudiera liberarnos de un desigual combate.

En el instante anterior a ese en que la isla se vuelve negra en la noche, toda luz se refugia en los muros.

Escribir un poema es, cada vez, volver a aprender a hablar.

Espejos. Ni un músculo del aire reacciona ante nuestra espera. Nuestros gestos se anulan en la equivalencia de las profundidades. Una barca y su pescador remando al revés. Un campesino, sentado en su mula, camina sobre las aguas, después se desliza entre las rocas, sin perturbar en nada a los asfodelos. Desde el pueblo un olor de colada y gritos de mujeres escalan el cielo. Miles de años de luz tirados sin un pliegue sobre la piel lisa del mar.

En el cielo de Patmos, un atardecer: águilas perdidas en las llamas de un vuelo de ángeles exterminadores. Puedes dormir allá en lo alto, en tu gruta, bajo los iconos ahumados. Siempre se encuentra a alguien que vela en las orillas divididas de la palabra.

Octubre. 1971.
A Yorgos Seferis, tan presente, ya no lo volveré a ver.

La voz un poco cascada, sorda, retenida por no sé qué asombro profundo, qué meditación inacabada. La mirada se posa detrás de mí sobre un horizonte que no conozco. «Tú sabes, tú sabes», ríe, y su risa parece remontar de una zambullida en el mar, de una ciudad sepultada, «tengo que contarte esto». Un gesto pesado, como para despachar el suceso apremiante, una apariencia.

Estamos en la calle Agras, junto al estadio donde «corren las tres jóvenes amazonas que sudan», en esta casa borrada casi en la cal de las islas, en esa habitación donde él tiene los libros y un escritorio de cara a un pequeño jardín de diez pasos, con el álamo cuyas hojas, cuando la luna está llena, dibujan «pasos negros sobre el muro blanco». Muchos dibujos de la Gorgona que detiene las naves y arroja ante los capitanes su pregunta: «¿Está vivo el rey Alejandro?» Si el capitán tiene la mala suerte de contestar «No, está muerto», su barco es hundido en el acto.

Hablamos, callamos. Miro un lienzo de luz arrojado sobre el suelo. Bebemos un café «metrio» en compañía de Maro. Tomo entre mis manos un muñeco hecho con trozos de madera que han recogido en la orilla. «Me gusta construir cosas», dice Yorgos, «sabes, es lo mismo con la palabra.»

He leído, recientemente, su ensayo sobre Cavafis y estoy intrigado por esa atracción-repulsión que percibo en su cara a cara con el poeta de Alejandría. Juego a psicoanalista. Me dice: «Sabes, los psicoanalistas han hecho un montón de análisis muy profundos sobre Cavafis. Yo hubiera preferido un buen horóscopo.»

Uno de los temas sobre los que a él le gusta volver es su lengua, la más vieja y la más joven de todas. «Ella lleva consigo las huellas de los gestos

y de las actitudes repetidas a través de los siglos, justo hasta nosotros», dice Yorgos. Le he escuchado hablar muchas veces con los taxistas, con los campesinos. Palpaba esa lengua hablada como se palpa un cayado o una fruta. Siempre a la búsqueda de expresiones, de imágenes que vienen de muy lejos, en camino, quizás, desde Homero o los evangelistas. A la búsqueda, también, de toda tradición oral. Así, en Delfos, un campesino le dijo cerca de la fuente de Castalia: «Aquellos plátanos son los que plantó el mismísimo Agamenón.» –«¿Agamenón?» pregunta Yorgos estupefacto y embelesado. El campesino lanza una mirada condescendiente sobre ese ignorante que se ha encontrado en el camino. «¡Claro que Agamenón!», contesta, «¿quién iba a ser si no?»

He tenido un sueño extraño, me dice una mañana mientras miramos desde lo alto de una terraza frente a la Acrópolis. Yo volvía de un largo viaje y llego a la Acrópolis en medio de una locura en la que no conocía a nadie y nadie me conocía. ¿Por qué este barullo? le pregunté a la gente de alrededor. Entonces alguien me explica que hay una subasta y que si la firma americana de dentífrico la gana, Grecia va a poder emerger durante decenios de sus problemas económicos. Y efectivamente, veo entre las columnas una mesa cubierta con una tela verde y, detrás de la tabla, un hombre barbudo, con gafas, vestido completamente de negro, un martillo de marfil en la mano. Tenía el aire de un cirujano... Pero, ¿qué es lo que se va a subastar?, le pregunto. El mismo buen hombre me explica que el gobierno, para salir de la crisis, ha tenido la idea genial de poner en venta el Partenón. Esas viejas piedras, dice él, ¿para qué pueden servirnos? Y en el mismo instante el martillo golpea y las gentes gritan alrededor: ¡Adjudicado! ¡Adjudicado! –Los americanos lo tienen, grita mi vecino fuera de sí. Después la locura se disipa y me encuentro solo. Vi el Partenón horriblemente mutilado, sin frontón y sin cornisas, sus columnas estaban talladas en forma de tubos de dentífrico en colores gritones. Me levanté en la cama, aullando.

Iremos a Delfos, quizás en mayo, cuando entre las piedras aparecen malvas y amapolas. Antes de llegar, un poco después de Livadia, hay un cruce. Ningún poste indicador, ninguna inscripción. Nadie se detiene. Aquí se cruzan los senderos de la historia y los de nuestra vida emotiva. Aquí, Layo y Edipo intercambiaron palabras muy vivas. Aquí Layo encontró la muerte de la mano de su hijo, que había preguntado a la Pitia.

Delfos, el santuario, la Pitia. Pitón: corrompo. Apolo acaba con el terrible dragón de las tinieblas subterráneas, el llamado Pitón, y lo deja pudrirse en el lugar. «Buena tierra, me dice Yorgos, para las grandes virtudes de Apolo.» Y hablando de Edipo: «Estamos más preocupados por las defini-

ciones y los símbolos que los antiguos por los eructos de la Pitia». Un silencio, después añade: «Ya nada hay de Edipo, ni de la Pitia, salvo un *complejo*. ¿Qué es mejor? No lo sé.»

Subimos hacia el templo de Apolo. Nos detenemos ante el muro que sostiene la terraza, ese muro con grandes piedras hexagonales, irregulares, que se ajustan como si misteriosamente hubieran gobernado el azar. Yorgos las mira largo tiempo en silencio, después me dice: «¿Sientes el movimiento de los obreros en tus manos?» Silencio otra vez. «¿Recuerdas aquella página sin puntuación ni párrafos de Makriyannis que viste en mi casa? Tiene el mismo ritmo que este muro.»

Mientras nos acercamos al santuario recuerda una historia contada por Plutarco. Un día dos extranjeros, gente importante, llegaron al santuario para interrogar al oráculo. Los sacerdotes hicieron la prueba habitual con una cabra para saber si el día era propicio o no. La cabra que rociaban con agua debía temblar para establecer el acuerdo de los dioses. Ese día la cabra no tiembla. Resulta difícil quedarse con ese fracaso delante de personas de tanta importancia. No dudan, entonces, y lanzan una verdadera ducha sobre la cabra, que esta vez sí se digna a temblar. Después hacen descender a la Pitia, que plantea aún más reticencias. Desde que dice sus primeras respuestas, su voz se vuelve salvaje, desarticulada. Está como un barco atrapado en la tempestad. Al final, totalmente extraviada, se precipita al exterior.

Pasamos por delante de la casa del poeta Sikelianos, muerto en 1951. Un día, durante su larga enfermedad, Yorgos va a hacerle una visita, y llega justo cuando acababa de tener una pérdida de conocimiento. «He tenido una experiencia formidable, le dijo, he visto la oscuridad absoluta. Era muy bella.»

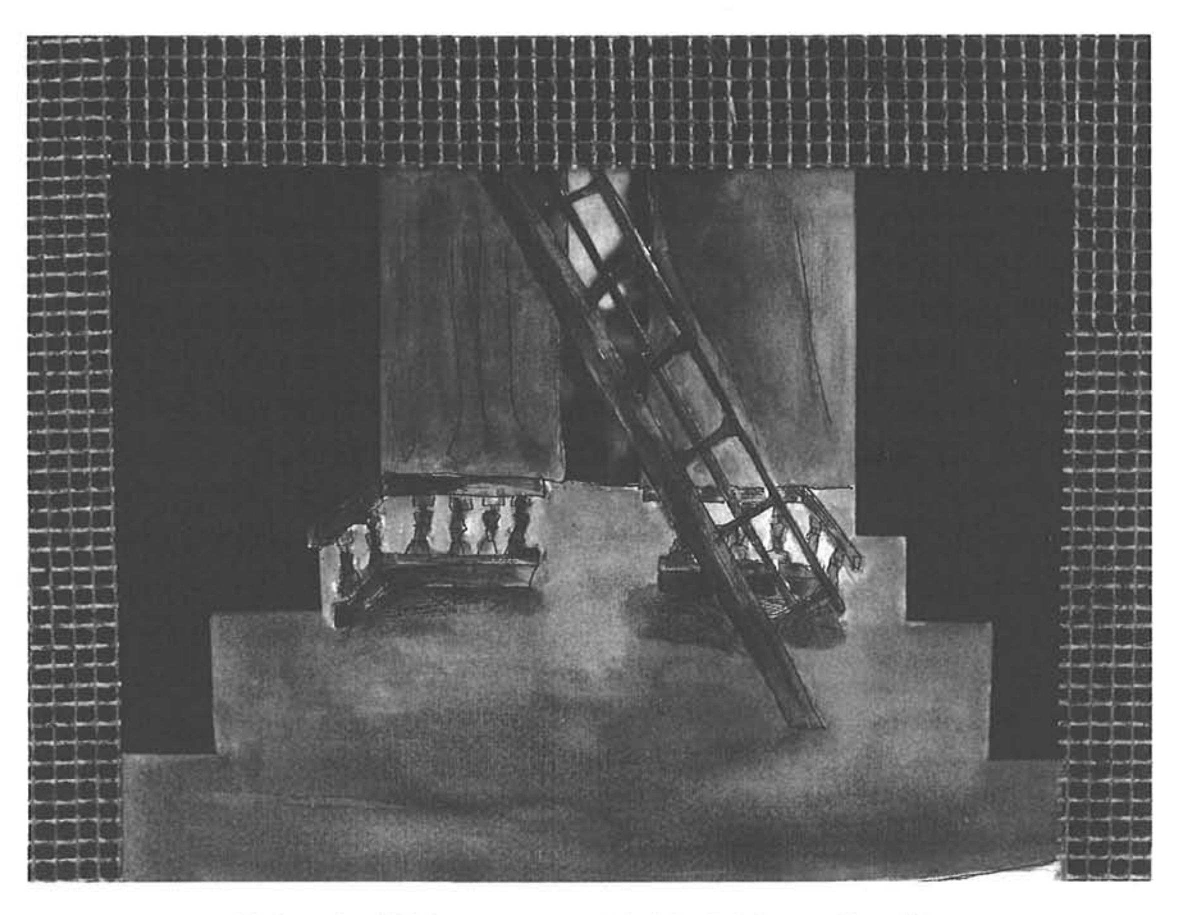
El auriga. Usted lo conoce. Sus mechas ordenadas con precisión detrás de la diadema, la pinza del pelo delante de las orejas, el centelleo horizontal de los pliegues alrededor de la espalda, las olas delante del pecho, después la caída vertical a partir de la cintura, la perfección de los pies. La ligera elevación de la planta del pie izquierdo, la contracción de los músculos de las piernas, esa *velocidad inmóvil*. Miro los robles arrasados. El abismo acaba de engullir sus cabellos.

Hace años, me dijiste:
En el fondo soy una cuestión de luz.
Y ahora aún mientras te apoyas
en las amplias espaldas del ensueño
o mientras te sumerges
en el seno oscuro de las aguas

excavas los rincones donde el negro
se gasta y no resiste.
Y buscas a tientas la lanza
destinada a tu corazón
para abrirlo a la luz[2].

Traducción de Alejandro Krawietz

[2] *Poema de Yorgos Seferis que pertenece a «Tres poemas inéditos», traducción al francés de Lorand Gaspar e Yves Bonnefoy.*



Christopher Marlowe: *Fausto.* Versión de Marcos González
Boceto de atmósfera: Casa de Fausto

La literatura latinoamericana (ya) no existe

Carlos Cortés

La dialéctica entre lo que ahora llamamos lo local y lo global siempre ha permeado las relaciones entre cultura y sociedad en Latinoamérica. En el pasado, este debate ha asumido múltiples manifestaciones, de acuerdo a sus implicaciones políticas, económicas o específicamente ideológicas: imperio y colonias, centro y periferia, metrópoli y provincia, federales o republicanos, dependencia o autonomía, desarrollo o subdesarrollo, integración o segregación, arielismo o criollismo, universalismo o nacionalismo.

Por supuesto, a lo largo de casi doscientos años, el problema de fondo, el problema latinoamericano en sí ha sido justamente la definición de lo que es esta entidad sobre la que ni siquiera hay unanimidad: Latinoamérica, América Latina, Hispanoamérica, Iberoamérica, etc. Es, evidentemente, la imposibilidad de integrarse a la modernidad desde una identidad excluyente, una identidad idéntica a sí misma, digamos, el intento fallido por construir una modernidad en pluralidad y no en unicidad, en algunos casos, o las dificultades de conciliar la razón moderna con la diversidad, lo que ha marcado esta aventura de inventar una imaginación propia.

Sin embargo, a partir de la revolución cubana y de los años sesenta, Latinoamérica se convirtió en una especie de «efecto de lectura» de sus propias imágenes y encontró un espejo ideal para verse reflejada: la narrativa del *boom*, una especie de literatura super o supralatinoamericana como principio aglutinador de los americanos, resolviendo temporalmente el debate entre lo local y lo global a favor de lo universal. De cualquier forma, este gran melentendido que es Latinoamérica siempre ha sido un efecto de lectura desde los viajeros que soñaron una *terra incognita* antes de haberla «descubierto». Latinoamérica no existe nominalmente, sino que adquiere identidad en la mirada exterior, ajena, del otro, desde afuera, sobreponiéndose a las diferenciaciones en un dispositivo transcontinental.

Así, empezó a hablarse de la novela latinoamericana y no de la novela «en» América Latina y la historia de la literatura dejó de verse como la sumatoria de una serie de tendencias y autores nacionales para encarnarse en un movimiento continental. Sobre las fuerzas centrífugas se resaltaron las centrípetas e integradoras, lo general por encima de lo particular.

Ahora vivimos la tendencia contraria y el reflujo del péndulo. Con excepción de los autores del *boom* y de ciertos clásicos contemporáneos incuestionables, se ha vuelto a fortalecer notablemente la dimensión nacional, local o regional de la literatura latinoamericana. A la jerarquización universalizante y canónica que implicó la modernidad literaria, desde las vanguardias poéticas hasta la novela del *boom*, el fin de siglo ha impuesto una posmodernidad que constata la dificultad para inscribir la actualidad dentro de la tradición.

Si con el *boom* se hizo verdad el decir de Cabrera Infante, «La literatura es todo lo que se lea como tal», para la posmodernidad «la literatura es todo lo que se venda como tal». La ilusión de la novela del *boom* era hacer una literatura universal. Hoy en día eso es imposible, por dos razones: Latinoamérica ya no se encuentra en la periferia literaria y en ese sentido su literatura es plenamente moderna. A la vez, la característica esencial del fin de siglo es la imposibilidad de hablar en términos de universalidad.

Supraliteratura o identidad supraliteraria

El *boom* había sido un fenómeno hasta cierto punto estereotípico y exógeno basado en una industria cultural supranacional, fuertemente arraigada en polos cosmopolitas de atracción cultural y económica como Barcelona, París y Buenos Aires. Contradictoriamente, estas mismas características de por sí universalizadoras, cosmopolitas o modernizantes le permitieron imponerse en el resto del área –el ámbito de la lengua castellana– como una especie de dispositivo literario y sociocultural supracontinental.

El *boom* llegó en oleadas o generaciones –pre, I, II, y III, post y post-post-*boom* hasta particularizarse tanto que no quedó nada del fenómeno o quedó lo que fue originalmente: la eclosión internacional de un grupo de narradores excepcionales, más o menos de la misma generación. El *boom* creó «la» literatura latinoamericana en el mundo, en singular, pero borró «las» literaturas latinoamericanas, en plural, y fijó una tradición canónica de cómo debe leerse, entenderse e interpretarse lo latinoamericano. Entre 1960 y 1990, esta narrativa marcó un paradigma que sigue parcialmente vigente. Un paradigma literario, un hito sociocultural y una ideología de la literatura. Lo que quedó del *boom* y sus principales representantes sigue siendo esa especie de estado de gracia que aún cobija a sus tres autores vivos –García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes– y el paradigma –o la superstición– de la modernidad consumada o concluida. La pregunta futura será si la modernidad queda completa o no.

Estos autores y otros más –Borges ya es considerado uno de los clásicos del siglo XX, aunque repito que la contemporaneidad se asume al negar la cultura clásica– son indiscutibles, aunque es imposible saber cómo serán incorporados a la tradición occidental y si permitirán releerla. Si bien es cierto que la literatura latinoamericana contemporánea le debe relativamente poco a la literatura europea actual y más bien se produce el fenómeno contrario –el retorno de los cadáveres–, el llamado «canon universal» sigue siendo el mismo en la institucionalidad académica: es decir, sigue siendo occidental, eurocéntrico y excluyente.

De cualquier manera, el *boom*, sea lo que haya sido, sea lo que será, el tiempo dirá, fue la última gran manifestación literaria del siglo XX, al menos en Occidente, en generar lo que podríamos llamar una recepción totalizadora: una masiva penetración en el mercado, un impacto unánime en los medios y una sacralización académica instantánea. A partir de entonces, estos tres elementos tenderán a separarse. En los años ochenta, la decadencia de los macrodiscursos y otros fenómenos de la posmodernidad, cuyos primeros signos registra la realidad latinoamericana desde la ruptura desarrollista de los años cincuenta y sesenta, ponen en crisis cualquier concepto integrador, jerárquico, polifónico, polisémico o totalizante.

El contenido ataca de nuevo

Después de *La guerra del fin del mundo* (1981) de Vargas Llosa o de *Palinuro de México* (1977 y 1981) de Fernando del Paso, la novela épica se recicla en la llamada «nueva novela histórica». A partir de *La casa de los espíritus* de Isabel Allende (1982) y de *La nieve del almirante* (1986) de Álvaro Mutis, que no tienen nada que ver con el primer realismo mágico y que más bien vienen de regreso del paradigma moderno, se anuncia lo que el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal señaló como «el retorno de los cadáveres».

Al desaparecer o caer en decadencia conceptos macro como *boom*, gran novela, novela-río, novela total, épica, realismo mágico, modernidad, tradición, desarrollo, progreso, y hasta Latinoamérica –como principio integrador–, se produce una oposición a estas formas de hiperbolización estética, que iban del barroco a la literatura fantástica, para estimular una recuperación del minimalismo, de las formas del realismo y de la literatura de contenido y de género, de los géneros y del género.

El relato es de nuevo el soporte de cualquier tipo de narratividad, aunque se trate de recetas de cocina, de canciones, de poemas o de fragmentos,

aparentemente divergentes con el nuevo paradigma. A la imaginación desbordada del barroco se superpone la rentabilidad calculada del argumento, la historia hecha a la medida, el lector cuidadosamente dirigido. Es la demanda que domina sobre la oferta, el sistema de recepción sobre el de la escritura. Del ambicioso realismo maravilloso al modesto realismo realista que conecte directamente con el público, que la época no está para grandes esperanzas. El cosmopolitismo, independientemente de su expresión artística concreta, ha cedido a una relocalización geográfica de la literatura, pero, a la vez, la globalización impone sus leyes y el mercado, por encima de los géneros o de las etiquetas estéticas, impone la venta de contenidos.

La literatura es en la actualidad una más entre las industrias de contenidos y, posiblemente, del entretenimiento. El contenido es local, por supuesto, pero todo lo demás es global. Un gran grupo editorial –las editoriales independientes sólo subsisten en ámbitos pequeños– distribuirá masivamente en todo el continente nada más que a un par de autores de venta segura, sin correr riesgos, y el resto de su catálogo será segmentado. En este sentido, la industria cultural transcontinental, en este caso editorial, es el resultado de un proceso de concentración y ya no puede ser latinoamericana, ni siquiera hispanoamericana, sino pura y simplemente mundializada.

En 1994, cuando un escritor español, Javier Marías, obtuvo por primera vez en veintiocho años el premio hispanoamericano de novela Rómulo Gallegos –creado para consagrar la «nueva» narrativa con el nombre del escritor criollista por excelencia–, el jurado distinguió en dos las tendencias de las obras presentadas a concurso, de acuerdo con su procedencia. Aquellas provenientes de España enfatizaban la exploración de la vida cotidiana. Las otras, de Latinoamérica, se centraban aún en el problema de la identidad colectiva desde una perspectiva maximalista. Cinco años después, ya no pienso que la situación siga siendo así, si bien, como dije al principio, lo esencial de lo latinoamericano es ser a través de un permanente proceso de construcción y destrucción.

Sin embargo, a pesar del mercado global, la literatura ha tendido a particulizarse y hasta a especializarse. Más importarte que la comunidad latinoamericana –Latinoamérica, revolución, conciencia americana, Patria o Muerte, años sesenta, etc.– son ahora las microcomunidades. ¿Todavía participa la narrativa latinoamericana en la revelación, fijación y reproducción de una identidad y de qué manera? ¿Cuál identidad? ¿Una identidad idéntica a sí misma, a una identidad ideal? ¿Identidad o identidades?

Sin duda, la segmentación y popularización de los lectores –¿existe un público medio, acaso, un público de clase media o un medio público?–, ha roto la unanimidad estética, comercial, crítica y académica –lo que llama-

mos el estado de gracia– de que gozó la literatura supralatinoamericana hasta los años ochenta. ¿Quién construye ahora el gusto literario? ¿El mercado, la crítica, la tradición, la recuperación institucional por parte del aparato escolar?

Se habla, para bien y para mal, de un conglomerado industrial entre grupos editoriales, premios y agencias literarias. ¿Cómo ubicar los autores de megaventas como Paulo Coelho –en el ámbito iberoamericano–, Isabel Allende, Marcela Serrano o Luis Sepúlveda, dentro de la tradición? ¿Cómo inscribir la actualidad en la tradición? No lo sé; lo que es un hecho es que ya no hay estado de gracia ni unanimidad posible. Para algunos, estos son los grandes autores del presente. Para otros son los grandes autores de un hoy efímero que no es el presente histórico de la tradición, la tradición que es, más bien, un futuro actualizado por el pasado. Pero en la posmodernidad, como decíamos antes, es imposible realizar el deslinde, como pretendía un humanista a lo Alfonso Reyes. El fin de siglo encarna, justamente, un regreso a una confusión en un momento en que la confusión, la particularización y la fragmentación forman el entramado de la cultura. Sin duda ya no hay ningún principio aglutinador, pero sí es posible constatar que esta inmersión en el minimalismo y en el realismo está atravesada por una búsqueda identitaria compleja.

Algunas de las tendencias generales de la escritura latinoamericana de los noventa que yo apuntaría son:

- el realismo sucio, la novela negra como vector de preocupaciones diversas y la agonía de la ciudad (Paco Ignacio Taibo II, Rolo Diez, Daniel Chavarría, Mempo Giardinelli);
- una literatura escrita, leída e interpretada por mujeres (Isabel Allende, Elena Poniatowska, Ángeles Mastretta, Marcela Serrano, Gioconda Belli, Carmen Boullosa, Mayra Montero);
- la fragmentación del discurso poscomunista en una serie de microdiscursos con ciertas implicaciones sociales o reivindicativas, como problemas ambientales, ecológicos, sexuales, minorías, etnias, etc. (Sepúlveda, Baily);
- la relectura de las formas de la novela de iniciación, de aprendizaje, de aventura metafísica o la renovación de los lugares comunes del exotismo literario (Mutis, Rodrigo Rey Rosa);
- la denuncia de los mitos establecidos por el paradigma precedente (básicamente nuevos autores cubanos: Zoé Valdés, Jesús Díaz, Eliseo Diego);
- las convenciones de la literatura realista y la reelaboración de procesos históricos complejos (Sergio Ramírez, Germán Espinosa, Héctor García Camín).

Y un par de vaticinios:
- una nueva «nueva novela histórica», temáticamente fuera del ámbito iberoamericano o aproximándose a épocas y circunstancias inexploradas, pero con preocupaciones postideológicas (precursores: Homero Aridjis, Tomás Eloy Martínez);
- un regreso a las novelas de jóvenes y adolescentes (José Agustín, Gustavo Sainz) de los años setenta (este fenómeno se ha anticipado ya en España);
- una ficcionalización de los libros de autoayuda, autosuperación, «psicología práctica», ciencias ocultas y *New Age*, tipo Paulo Coelho;
- una literatura fantástica posmoderna –¿existe alguna que no lo sea?–.

España y Latinoamérica

Durante el período de emergencia del *boom*, España prestó parte de su industria cultural como plataforma de lanzamiento a la nueva novela latinoamericana. Sin embargo, después de la transición y muy especialmente a partir de los años ochenta y noventa, la cultura española ha experimentado un fuerte proceso de autoafirmación y de consolidación europea, al punto de que los públicos, el español y el latinoamericano, se han diferenciado, en concordancia con la diferenciación literaria peninsular e incluso con la desagregación que vive el mercado americano, como ya apunté. Quizá con mucha mayor tardanza de lo que se esperaba, lo cual es completamente natural, tras el franquismo la transición democrática dio como resultado una nueva generación de escritores de talla internacional, como Muñoz Molina y Javier Marías, que responden a una problemática específica y que no son suficientemente conocidos en Latinoamérica. Si bien son parte del mismo ámbito lingüístico y por ende de la misma escritura, que comparten con todos los autores que escriben en castellano, su relación con la literatura latinoamericana es ambigua y a veces imprecisa. Lo mismo puede decirse de los latinoamericanos con respecto a la literatura española actual.

Hay que admitir que una generación de escritores, de editores y de lectores españoles resintió la excesiva tropicalización del gusto literario ibérico durante los años setenta. A pesar de los discursos oficiales y de la retórica americanista, que no permean la vida cotidiana, unos y otros ya no somos parte del mismo proceso sociocultural y cada quien ha tomado por su propio camino, igual como ocurrió con los autores del *boom*, que de jóvenes vivían todos en Barcelona. En España, en la actualidad la literatura latino-

americana despierta curiosidad, pero su interés es esencialmente comercial, en la medida en que la industria editorial española sigue siendo el soporte económico de la literatura latinoamericana masiva o que pretende ser transcontinental.

Después de décadas de aislamiento o de estereotipos, España vive un proceso de ensimismamiento y a la vez de apertura a Europa o hacia las referencias culturales que, al menos en apariencia, la alejan de su pasado colonial o de sus taras atávicas, y que la retrotraen a una ansiada modernidad perdida. Tal circunstancia, que es por demás comprensible, la ha alejado completamente de Latinoamérica. El ciudadano medio español lo ignora casi todo de la otra orilla y viceversa, como lo demuestran las cíclicas encuestas de opinión que preceden las discursivas y vacuas cumbres iberoamericanas.

Hace poco, el escritor colombiano Álvaro Mutis recibió algunos de los premios más importantes que otorga el mundillo literario español y constató, según sus palabras, que es mucho más conocido en Francia, donde realmente se le considera una celebridad; que en España lo único que sabían era endilgarle el sambenito de «realismo mágico», con el cual él no se identifica para nada; y que la literatura española contemporánea y su universo referencial le eran desconocidos. La verdad es que en este momento hay un solo grupo editorial en España interesado en la literatura latinoamericana reciente y el autor escogido sólo logrará acceder al mercado global, España o las metrópolis iberoamericanas, a través del mercado local. Como se ve, este es el esquema contrario al de la universalización de la narrativa latinoamericana en los años sesenta. Latinoamérica y España dialogan, sin duda, pero lo hacen de lejos. Hablamos el mismo idioma, pero no escribimos la misma literatura, o viceversa. Es natural que esto ocurra si la misma literatura española se ha regionalizado, se ha localizado, en busca de sus identidades perdidas u olvidadas, al igual que lo ha hecho la latinoamericana. Por si fuera poco, sus respectivos procesos de concebir la modernidad literaria han hecho inevitable la configuración de una metaidentidad que vuelve excluyente a la otra. Sin embargo, el diálogo es siempre posible y lo inventa cada día el lector. Si no existe la literatura latinoamericana también es ilusorio pensar que exista una literatura iberoamericana, a menos que sea el lector quien la lea, la cree, creándola y creyéndola, y la haga posible desde su propia posibilidad individual.



Pablo Guerra: Figurín para *El inspector* de Gogol

España y Venezuela en el siglo XX

Edgardo Mondolfi Gudat

En 1902, el paquebote que cubre la ruta donde comienzan y terminan las aguas trae a Caracas la noticia de que Su Majestad, la Soberana Regente Doña María Cristina, ha resuelto conferirle al Presidente Cipriano Castro la «Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica»[1]. Venezuela se conmueve con el gesto, pues no hay duda alguna de que al héroe de la Revolución Liberal Restauradora lo precede una fama bien acreditada que atraviesa el Atlántico. Comienzan las fiestas que sólo deben terminar cuando no quede ya quien se dispute el honor de brindar por las glorias del Restaurador y la buena amistad que se avecina entre ambas naciones. Empero, no dura mucho la alegría que depara la regia distinción. Ese mismo año, el estado de quiebra del país conduce a un bloqueo de las costas venezolanas dirigido por Gran Bretaña y el gobierno imperial alemán, y España no tarda en sumarse a la lista de los países reclamantes.

Con el consentimiento de Castro, Herbert W. Bowen pasa de la condición de ministro de los Estados Unidos en Caracas a agente de Venezuela en Washington, y se encarga de negociar las deudas pendientes con los representantes de Francia, Holanda, Bélgica, Suecia, Noruega, Estados Unidos y España. De tal forma, en julio de 1903, se instalan en Caracas las diferentes comisiones mixtas llamadas a conocer el pago por daños causados y otros créditos contra el Estado venezolano. Entre las siete comisiones, España figuraba con acreencias por el orden de los 5.307.627 bolívares, colocándose así por encima de México (que reclamaba tres millones), y de Suecia y Holanda, con un millón cada una. Al mismo tiempo, estaba en cuarto lugar por debajo de Francia, Bélgica y Alemania.

Según el protocolo negociado con España, el gobierno de Venezuela quedaba obligado a destinar, en pagos mensuales, el 30% de los ingresos provenientes de las aduanas de La Guaira y Puerto Cabello, a fin de pagar la totalidad de las reclamaciones[2]. Esta erogación de la renta aduanera se

[1] Exposición que dirige al Congreso Nacional en sus sesiones constitucionales de 1902 el ciudadano Ministro de Relaciones Exteriores. Caracas: *Imprenta Bolívar, 1902, p. XII.*

[2] Exposición que dirige al Congreso Nacional en sus sesiones constitucionales de 1904 el ciudadano Ministro de Relaciones Exteriores. Caracas: *Imprenta Bolívar, 1904, secc. doc., p.23.*

mantendría hasta tanto cesara la responsabilidad contractual de Venezuela en virtud de las pérdidas y demás daños ocasionados a súbditos españoles.

En 1905, luego de la reforma legislativa que le ha permitido a Cipriano Castro ser electo «por unanimidad de votos» del Congreso como presidente constitucional de Venezuela, el rey Alfonso XIII saluda con optimismo un aparente cambio en la realidad venezolana[3]. Así, al menos, lo atestiguan sus notas. En el país del trópico se legitiman las instituciones y las figuras que las encabezan. Madrid y Caracas se aprestan a elaborar nuevos planes. Las intenciones son buenas pero la situación interna de Venezuela disimula otra realidad que soslayan las notas diplomáticas entre ambos gobiernos. Lo sepa o no la legación de España en Caracas, en torno a Castro se conspira y se intriga. En diciembre de 1908 es evidente que las cosas se han desenvuelto al punto de augurar que el general Castro no regresará jamás del viaje que ha emprendido a Europa para hacerse curar un riñón enfermo. Se vive con temor y zozobra. Se encarga del poder el primer Vice-Presidente, general Juan Vicente Gómez.

En 1910 ocurre un curioso episodio que da cuenta de hasta dónde reinaban la confusión y la incertidumbre en ese momento para el normal desenvolvimiento de las relaciones diplomáticas. Se designa al eminente médico cirujano Francisco Rísquez como encargado de negocios en Madrid pero el Ministerio de Estado español, al no tener noticia oficial de la legalidad del gobierno presidido por Gómez, le niega el regio *exequatur*. Rísquez se había encontrado residiendo en España desde 1901 en calidad de cónsul, participando activamente en la vida médica de la península. Sus letras patentes venían firmadas desde Caracas nada menos que por el propio general Gómez y su ministro de Relaciones Exteriores, Juan Pietri.

Duró poco en su cargo el doctor Rísquez. Otros apremios lo llamaban de vuelta a Caracas. Lo irónico –leído a la luz de nuestro tiempo– es que, en ese momento, el cirujano y diplomático se encontraba ocupado en el estudio, junto a sus colegas de Colombia y Ecuador, de «un vasto proyecto de colonización e inmigración para nuestras regiones limítrofes hoy despobladas (sic) que le daría a las repúblicas hermanas de Colombia (...) la cohesión política reclamada por sus destinos».[4]

[3] El Libro Amarillo de los Estados Unidos de Venezuela presentado al Congreso Nacional en sus sesiones de 1907 por el ciudadano Ministro de Relaciones Exteriores, *Caracas: Imprenta Nacional, 1907, secc. doc., p. 22).*

[4] Idem, *secc. doc., pp. 231-232.*

Para 1910, de la cantidad de 1.974.818 bolívares a que alcanzaba el total de las acreencias finalmente reconocidas por Venezuela y tratadas como tal en el seno de la comisión mixta de 1903 creada por los «Protocolos Bowen», el país había saldado ya 1.139.800, quedando a deber 835.018 bolívares. El general Gómez hacía valer su palabra de liquidar la deuda venezolana, casi con un sentido evangélico. Al año siguiente, en diciembre de 1911, dicha deuda había descendido a los 338.302 bolívares[5].

«Las circunstancias anormales sobrevenidas en Europa», como tan comedidamente se refieren las memorias oficiales del Ministerio de Relaciones Exteriores a lo que, con el devenir de unos años, será conocida como la primera guerra mundial, hace que las relaciones diplomáticas con el Viejo Continente entren en un proceso de mengua. A pesar de su carácter no beligerante, España no escapa tampoco a esta realidad que la guerra (y el océano de por medio) impone a las relaciones internacionales de Venezuela.

En 1915, el mismo año en que Esteban Gil Borges, futuro canciller del general Gómez (y, más tarde, también del general Eleazar López Contreras) asume como encargado de negocios en Madrid, y que el rey Alfonso XIII le encarga al conde de Romanones la formación de un nuevo gobierno, aparece inserto en *El Fonógrafo* de Maracaibo un artículo supuestamente injurioso y pleno de conceptos hostiles contra Su Majestad. Se trataba de «Correo de España. El último rey», escrito por Enrique López Bustamante. La legación de España en Caracas manifiesta que vería con agrado la escogencia, por parte del gobierno de Venezuela, de una fórmula que evitara nuevas publicaciones de esa índole en el precitado periódico, dirigido nada menos que por el novelista José Rafael Pocaterra. Para el gobierno del benemérito general Gómez, la «escogencia del método» no debe haber representado ningún problema. La cancillería comunica a la legación del reino de España que se procedería a lo que hubiere lugar contra el diario marabino en vista de contravenir una serie de artículos del Código Penal y ser susceptible de incoarse una acción judicial a instancias del gobierno de España[6].

En 1919 Esteban Gil Borges se encuentra ya al frente del despacho de Relaciones Exteriores. Es el mismo año en que se firma el tratado de Versalles y son también los tiempos en que se reúne por primera vez, en Moscú, la III Internacional Comunista. Desde su exilio en Madrid, el escritor y polemista venezolano Rufino Blanco Fombona dirige la editorial

[5] Libro Amarillo 1912, *secc. expo.*, *p.XX.*

[6] *Ignacio Andrade, Ministro de Relaciones Exteriores a Pedro Manuel Arcaya, Ministro de Relaciones Interiores.* El Libro Amarillo de los Estados Unidos de Venezuela presentado al Congreso Nacional en sus sesiones de 1916 por el Ministro de Relaciones Exteriores. *Caracas: Tipografía Universal, 1916.*

América, contribuye con importantes periódicos de la península como *La Voz* y *El Sol*, y no se cansa de lanzar fieros denuestos contra el régimen del general Gómez al otro lado del océano.

En 1923, en presencia del propio rey Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia, y acompañado además por sus amigos, el matador Juan Belmonte, y los escritores Rafael Alberti y Federico García Lorca, el poeta cumanés Andrés Eloy Blanco recibe el prestigioso premio de la Real Academia Española por su obra *Canto a España.*

Aunque la prolongada paz gomecista tendrá de cuando en vez sus sobresaltos subterráneos, 1923 representa un año particularmente tranquilo para Venezuela. No así para España, donde cae el viejo orden parlamentario y asume el poder, mediante la muy ibérica figura del «pronunciamiento», el general Miguel Primo de Rivera, apodado entre otros rutilantes epítetos como «el cirujano de acero». Se inician así seis años de un régimen que se caracteriza por ser una extraña mezcla de corporativismo y clericalismo. Primitiva e ingenuamente, Primo de Rivera llega al poder con la convicción de acabar con lo que considera los dos males más acendrados de España: la política y los políticos. Como toda dictadura concebida en gran escala, la de Primo de Rivera se entrega a la masiva construcción de obras públicas al tiempo que no deja de ser minucioso en la supresión de las libertades públicas. Como una forma de cooptar a los que quieran hacer política, funda la Unión Patriótica (U.P.). Aspira a que sea el partido de España y para España. Primo de Rivera cuenta desde el principio con la sanción (y la bendición) del rey Alfonso XIII.

Entre 1929 y 1931 revive en España el espíritu «juntero». El país pasa de la dictadura de Primo de Rivera a la «dictablanda» de Dámaso Berenguer. Luego vienen los dos intentos de formar gobierno por parte del conservador José Sánchez Guerra, primero, y el almirante Juan Bautista Aznar, después. Las elecciones de abril de 1931 aconsejan al rey Alfonso XIII la prudente opción de abdicar e irse a Francia. Por segunda vez en su historia, España amanece republicana.

Curiosamente, por obra de una ley anacrónica jamás derogada, el gobierno de la República designa en 1933 al desterrado escritor Blanco Fombona como gobernador de las provincias españolas de Almería y Navarra; luego será nombrado para las Islas Canarias, aún cuando no llegó a asumir el cargo. En estas decisiones medió sin duda alguna la honda amistad del escritor y polemista venezolano con don Manuel Azaña, quien desde fines de 1931 había sucedido a Niceto Alcalá Zamora como Jefe de Gobierno de la República.

En 1936, en Madrid, la tisis abrevia la vida de la gran escritora venezolana Teresa de la Parra. Pero la enfermedad no es sólo biológica en ese turbulento año 36. La debilidad y el abatimiento se apoderan también de la república española. En Venezuela, el nuevo régimen del general Eleazar López Contreras sigue con atención el drama que se avecina. En efecto, tal vez ninguna crisis concentró tanto la atención del régimen de López Conteras –no sólo en Caracas sino a través de su representación ante la Sociedad de las Naciones en Ginebra– como la guerra civil española.

Mientras el gobierno de López Contreras se apresura a repatriar a los venezolanos y gira instrucciones a su ministro para la protección de aquellos otros que permanezcan en la península[7], la guerra ha ido accidentando las relaciones comerciales entre ambos países. Justamente, en 1936, expiraba el arreglo comercial hispano-venezolano, mediante el cual España concedía a Venezuela un cupo anual de cincuenta mil quintales métricos de café a cambio de ciertas concesiones aduaneras a mercaderías españolas. Ambos gobiernos estudiaban la renovación de este favorable acuerdo cuando la guerra y la dificultad de España en disponer de divisas para cancelar los pagos de su comercio internacional, lo dejaron en suspenso.

Para 1939, ni la Sociedad de las Naciones en Ginebra ni Europa por sí sola habían podido brindar una salida al conflicto español. De hecho, en 1938, Venezuela se habrá de separar de esta organización internacional al considerar inefectiva su conducción de los destinos del mundo ante ese drama o los demás que comienzan a presagiarse también en el horizonte.

La inminente derrota de la República lleva a López Contreras a entrar en tratos con el general Francisco Franco y su gobierno provisional instalado en Burgos. Luego de efectuar consultas con otros países latinoamericanos, el gobierno de Venezuela, mediante sesión del Consejo de Ministros del 25 de febrero de 1939, resolvió conferirle su reconocimiento *de jure* al gobierno nacionalista. Unos meses antes, el gobierno de López Contreras ya había juzgado aconsejable iniciar relaciones comerciales confidenciales en la zona ocupada por las fuerzas franquistas. El reconocimiento fue notificado al gobierno en Burgos, cesando desde ese momento la representación diplomática del encargado de negocios de Venezuela ante el gobierno republicano de Madrid.

Es imposible pasar por alto en este recuento el aporte que significó el exilio intelectual español en América Latina a causa de la diáspora republica-

[7] *Entre mayo y noviembre de 1937 fueron repatriados 119 venezolanos, al tiempo que se les brindó protección a ciudadanos españoles cuyo parentesco con ciudadanos venezolanos así lo exigía.* Libro Amarillo 1938, *Exposición, p. xxx.*

na. Aunque en Venezuela el exilio español jamás fue tan numeroso como en México, tuvo repercusiones hondas e insustituibles. Lo que para España fue dolor se convirtió en cambio para Venezuela en un rico botín espiritual. En manos de estas inteligencias transterradas estuvo la tarea de preparar una alta cifra de profesionales venezolanos en los más diversos quehaceres y ocupaciones. Y la tarea dejó hondos surcos. No cuesta citar el ejemplo de algunos de quienes, con sus ideas y su prestigio académico, arraigaron en estas tierras: el humanista Agustín Millares Carlo, el historiador Manuel Pérez Vila, el jurista Manuel García Pelayo, el filósofo Juan David García Bacca, el geógrafo Marco Aurelio Vila, los médicos Augusto Pi Suñer y Santiago Ruesta Marco, y el bibliógrafo y escritor Pedro Grases.

En 1942, ya iniciado el gobierno del general Isaías Medina Angarita, Venezuela y España concluyen un nuevo *modus vivendi* según el cual ambos gobiernos acuerdan otorgarse, de manera recíproca, el tratamiento ilimitado e incondicional de «nación más favorecida». Con base en este arreglo, Venezuela se comprometía a efectuar rebajas arancelarias para ciertos productos españoles a cambio de que España se obligara a facilitar la introducción, principalmente, de café y cacao venezolanos. El gobierno de Medina Angarita razona que la ventaja de este acuerdo reside en dar salida a los excedentes de producción y recuperar paulatinamente el puesto de primer proveedor que, hasta hacía algunos años, ocupaba Venezuela en el mercado español de café.

Dadas sus características ideológicas, el régimen de Franco no debió haber sobrevivido la segunda guerra mundial. Duró sin embargo otro cuarto de siglo. Las difíciles maniobras que emprendió en pro de la neutralidad y la lógica de la guerra fría así lo determinaron. Las sanciones económicas fueron, pues, el único recurso con que contaba la comunidad internacional para tratar de desahuciar lentamente al régimen, ya de por sí en graves apuros económicos.

Precisamente en 1946 se comienza a debatir en la Organización de Naciones Unidas el «caso español»[8] y Venezuela concurre con su voto de apoyo a las medidas del bloqueo. Resulta preciso recordar que, tras la revolución de octubre de 1945, Venezuela había roto relaciones diplomáticas con el gobierno nacionalista, resolviendo reconocer de nuevo a la República Española, ahora en un largo e incierto exilio mexicano. Poco después,

[8] *Ya en 1945, en plena conferencia de San Francisco que daría lugar a la creación de las Naciones Unidas, y a propuesta de la delegación de México, se había aprobado por aclamación entusiasta la condena del régimen franquista en España y su repudio como miembro de las Naciones Unidas. Grases, Pedro.* Venezolanos del Exilio Español, *Caracas: Instituto de Cooperación Iberoamericana/Embajada de España en Venezuela, Cuadernos Iberoamericanos, 1995, p.21.*

tras el advenimiento de Rómulo Gallegos a la presidencia de la república por medio de la primera elección universal y directa que se haya celebrado en la historia del país[9], el canciller era nada menos que el poeta otrora galardonado por su *Canto a España*. Su fe sincera en la libertad hace que Andrés Eloy Blanco sea irreductible en sus posiciones antifranquistas. Lo fue, por ejemplo, al tratar el tema español como representante de Venezuela ante la III Asamblea General de la ONU, celebrada en París, en 1948, poco antes de que –sin él sospecharlo– se alterara durante diez años la suerte de su propio país.

Los signos de los cambios de régimen político en Venezuela se advierten en el juego de acreditaciones y rupturas. Ahora, en 1949, le toca al gobierno de la junta surgido por los hechos de fuerza de noviembre de 1948, «normalizar» sus relaciones con el gobierno de Franco[10].

Como característica común a todas las ideologías fascistas, el régimen de Franco no escapó de mostrar en sus inicios una preferencia por la agricultura y los valores rurales sobre la industria y los valores urbanos. Esta tendencia autárquica comenzó a cambiar lentamente a mediados de los años cuarenta y se aceleró definitivamente a partir de 1950 a raíz del fin del bloqueo económico y también como resultado de la determinación de enrumbar al país hacia un rápido proceso de industralización.

Muestra del interés de España por utilizar mejor su nueva capacidad exportadora, y también de aprovechar las ventajas que en ese momento deparaban las afinidades ideológicas, fue la intensificación de sus relaciones comerciales con Venezuela durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez.

En 1955, por invitación del gobierno de Venezuela, y con motivo de celebrarse el tercer aniversario desde que el general Pérez Jiménez asumiera la presidencia de la república, visitó Caracas Blas Pérez González, Ministro de Gobernación de España[11]. La internacional de los sables no tarda en investirse de su propio sentido de santidad. En los lindes ya de una beatitud definitiva, ese mismo año de 1955, la Ilustre Cofradía del Santísimo Cristo de la Vera Cruz y Nuestra Señora de la Soledad, en cabildo celebrado en la ciudad de Cádiz, decide nombrar Hermano Mayor Honorario al

[9] *A la toma de posesión de Gallegos, el 15 de febrero de 1948, el gobierno de Venezuela invitó al gobierno republicano español, en representación del cual vinieron a Caracas don Álvaro de Albornoz Liminiana, Presidente del Consejo de Ministros y otros personeros radicados en México. Al decir de Pedro Grases, se trataba de la «lucida representación de una nación que no tenía otro poder que la fe en la verdad de una causa noble y digna: una democracia en el destierro». Ibid, p.22.*

[10] Libro Amarillo 1949.

[11] Libro Amarillo 1956, *secc. exp., p.CXXVIII.*

general Marcos Evangelista Pérez Jiménez. De 1956 a 1958 continúan los halagos y las beatitudes. En octubre de 1956, el generalísimo Franco cumple con otorgarle a Pérez Jiménez el Collar de la Orden de Isabel la Católica[12]. Coincidencialmente, se trata de la misma distinción que recibió Cipriano Castro en 1902. Con razón, la historia se deleita tanto ante el espectáculo de repetirse con cierta frecuencia.

En 1960, como parte de la orientación que el nuevo gobierno democrático de Rómulo Betancourt imparte a su política económica, basada en principios y recomendaciones emanadas de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), Venezuela inicia una agresiva política con el objeto de diversificar su comercio exterior y reajustar su balanza a través de la sustitución de importaciones. Entre los socios europeos con los cuales Venezuela mantenía un importante intercambio comercial pero cuyos productos no se veían gravemente afectados por las nuevas premisas, aparecía España como una de las raras excepciones[13].

En 1965, durante la presidencia de Raúl Leoni, la numerosa comunidad española que se había formado en Venezuela en virtud de las políticas de fomento a la inmigración europea iniciadas a partir de la década de los cuarenta, llevó a que los gobiernos de Madrid y Caracas afrontaran la necesidad de garantizar la protección social del trabajador en el seno de la comunidad hispano-venezolana. Surge así el primer convenio de cooperación social suscrito por ambos países[14].

En 1970, durante el primer gobierno socialcristiano presidido por Rafael Caldera, tuvo lugar una visita a España del ministro de Relaciones Exteriores venezolano, Arístides Calvani, cuya motivación central era la inauguración de la estatua del libertador Simón Bolívar en Madrid, acto al cual concurrieron también los ministros de Asuntos Exteriores de Colombia y Ecuador, así como delegaciones representantes de los demás países bolivarianos[15]. Al año siguiente, el ministro de Relaciones Exteriores de España, Gregorio López Bravo, reciprocó la visita de su colega venezolano asistiendo como invitado especial a los actos conmemorativos del sesquicentenario de la batalla de Carabobo. Luego de ser recibido por el presidente Caldera, los cancilleres López Bravo y Calvani procedieron a celebrar una reunión bilateral, en la cual acordaron crear una comisión mixta de trabajo a fin de llevar a cabo un balance del estado de la cooperación y el inter-

[12] Libro Amarillo 1957, *secc.expo. CLVII.*
[13] Libro Amarillo 1961, *secc. expo., p. XCVII.*
[14] Libro Amarillo 1966, *secc. expo., p. CL.*
[15] Libro Amarillo 1971, *secc. intro., p. L y expo., p. XXXI.*

cambio entre Venezuela y España, así como para estudiar las posibles vías de desarrollarlas en forma orgánica[16].

Durante el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez coinciden dos hechos importantes. Para comenzar, el caudillo Francisco Franco se entrega al cielo en 1975 y deja una difícil (e inédita) transición en manos de su sucesor, Carlos Arias Navarro. Empero, los acontecimientos comienzan a moverse vertiginosamente en España y al rey don Juan Carlos de Borbón le llega el momento histórico para revertir el papel de la monarquía, malograda por torpezas y excesiva confianza en sí misma, en 1931. Escogió el camino de la reforma, confiando las obras de reingeniería democrática a las habilidades de Adolfo Suárez.

El otro hecho importante del periodo fue el extraordinario ingreso petrolero que experimentó Venezuela a lo largo de la década de 1970, lo cual condicionó nuevos objetivos de su política exterior, incluyendo –en medida nada desdeñable– el fortalecimiento del ámbito iberoamericano. La apertura política a raíz de la muerte del general Franco llevó, en efecto, a reorientar las relaciones bilaterales y plantearlas –al decir del canciller de Venezuela en ese momento, Ramón Escovar Salom– en términos de una «comunidad interatlántica»[17].

La formulación de estos nuevos «principios rectores» y «ejes conceptuales» de la política exterior venezolana hizo propicia la primera visita de los reyes de España a Venezuela en 1977, coincidiendo con el bicentenario de la Real Cédula dictada por Carlos III en 1777, gracias a la cual Venezuela había cobrado su configuración definitiva dentro del abigarrado mapa de la administración colonial española al pasar del rango de provincia al de capitanía general.

La visita del rey Juan Carlos también fue propicia para iniciar conversaciones tendientes a la adopción de un acuerdo de triangulación petrolera, con base en el cual la Unión Soviética suministraría crudos a España mientras Venezuela haría otro tanto respecto a Cuba. Al juzgar por las partes que conformaban el acuerdo[18] (Venezuela, España, Cuba y la U.R.S.S.), se trataba de un complejo e interesante entramado desde el punto de vista político. El petróleo abría, pues, la posibilidad de un nuevo diálogo en el ámbito del Caribe y a través del Atlántico.

Aparte de este acuerdo petrolero y de nuevos convenios en materia ferroviaria e industria pesada –lo que ya de por sí denotaba el alto valor agregado que caracterizaba las nuevas relaciones comerciales– la presencia de

[16] Libro Amarillo *1972, secc. expo., p. XXXIV.*
[17] Idem., *secc. doc., p. 50*
[18] Libro Amarillo *1977, secc. expo., p. 48.*

los reyes sirvió para confirmar el importante papel que España podía desempeñar frente a sus pares del mundo industrializado, a fin de fomentar el diálogo entre Europa y América Latina dentro del marco del Nuevo Orden Económico Internacional (NOEI) que dominaba la agenda de los países en vías de desarrollo.

La visita de los reyes coincidió también con un momento muy significativo para la situación interna de España. Ese año de 1977 se legaliza el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), cuya trayectoria protagónica dentro de la historia española de las décadas de 1980 y 1990 hace innecesario cualquier comentario. La segunda mitad de la década de 1970 se caracteriza asimismo por hechos tan importantes como la incorporación de España al Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y por su papel como observador calificado de las nuevas tendencias que se registran en el ámbito del comercio intralatinoamericano mediante la creación del Sistema Económico Latinoamericano (SELA).

A partir de esa transición signada por el advenimiento de la era posfranquista y el nuevo diálogo con América Latina, la historia de las relaciones entre Venezuela y España marcha a un ritmo tan conveniente que las discrepancias podrían sintetizarse sin traumas en unas pocas líneas. Lo abultado, en todo caso, es la lista de logros alcanzados mediante la suscripción y ejecución de importantes instrumentos jurídicos y otros mecanismos bilaterales, lo cual ha redundado en el éxito de nuestras relaciones en el ámbito político durante los últimos veinte años.

Empero, en el ámbito económico, es preciso relacionar mejor nuestro futuro con el potencial que ha significado la incorporación de España al mercado común europeo desde 1986. Tanto el foro anual que representan las cumbres iberoamericanas –celebradas de forma ininterrumpida desde 1991– como las reuniones ministeriales institucionalizadas entre el Grupo de Río y la Unión Europea –de las cuales Venezuela y España forman parte– han allanado un segmento considerable del camino hacia la futura integración económica entre América Latina y la Unión Europea, y en la cual Venezuela cuenta con un peso específico. No hay, pues, una alternativa más esencial a Venezuela y España que seguir los dictados de lo que se ha convertido, desde la década de los setenta a esta parte, en una historia común.

David Viñas o el proceso a sí mismo

Pilar Roca Escalante

Es poco frecuente encontrar en la práctica de la literatura escritores que se impliquen como lo hace David Viñas (Buenos Aires, 1927) en el enjuiciamiento de la realidad política y social hasta el punto de plantearse un proceso a sí mismo. Y es poco frecuente porque en él confluyen las principales corrientes culturales llegadas a Argentina a través de sucesivas oleadas de inmigración habidas durante los siglos XIX y XX. La sangre de italianos, españoles y judíos conformó un torrente de ideas y de actitudes frente a la vida que incidió, en distinta media e intensidad, en la formación de una personalidad que pretendía incitar a la discusión y ser fundamentalmente polémica.

Su padre, el juez Pedro Ismael Viñas, era el primogénito de una familia de origen andaluz inmigrada al país en la primera treintena del siglo XIX. Su militancia radical le llevó a ser elegido por el entonces presidente Hipólito Yrigoyen para llevar a cabo una misión de paz durante la huelga de esquiladores que tuvo lugar en la Patagonia en 1921 y que terminó de forma trágica. Por otra parte, su abuelo había participado en la campaña para la Conquista del Desierto en 1879, dirigida por el general Julio Argentino Roca, con la que se culminó el expolio del indígena y se fijaban las fronteras del Estado moderno.

Comparada con la rama de los Viñas, la familia materna era casi una recién llegada al país; huía de las persecuciones llevadas a cabo contra los judíos en Odessa, a principios del siglo XX. Se daba así la fatal coincidencia de que el nacimiento de su nación y el de sí mismo partían de un genocidio, lo que tendrá importantes consecuencias tanto en su existencia como en la evolución de su obra literaria.

Toda la amalgama de culturas de la que fue heredero creó un espíritu que se identificó con lo argentino sin caer en nacionalismos y, junto a otros elementos personales y sociales, contribuyó de forma decisiva a que Viñas estableciera con su país un fuerte compromiso manifestado principalmente en la denuncia que realizó, ya desde sus inicios literarios, del sostenimiento de una política basada en el liberalismo económico del siglo XIX que los sucesivos gobiernos habían consentido o fomentado, según los casos. Polí-

tica que, si bien había dado algún resultado en el nacimiento de la Argentina como nación independiente, estaba ya agotada en unos tiempos cuya realidad social y económica demandaba cambios profundos y sostenidos.

Uno de los temas más interesantes de la trayectoria literaria de Viñas es precisamente el intento por suscitar alteraciones en su sociedad desde las posibilidades de la literatura, cuya práctica consideró siempre como una alternativa a la actuación política directa. Este concepto es clave para enjuiciar su obra de creación con objetividad y de acuerdo a los propósitos intrínsecos que la motivan. Sin tener en cuenta esta intencionalidad crítica que sustenta cada una de sus novelas y relatos no se pueden comprender los temas elegidos, el modo de abordarlos y, sobre todo, el uso que hace del lenguaje.

La intención de Viñas fue siempre la de cuestionar mediante la literatura un orden establecido que había visto favorecido y consolidado su dominio con la colaboración del escritor romántico burgués, cuyos pilares básicos eran el equilibrio y la neutralidad. El libro había sido el medio por excelencia en la propagación de la ideología expansionista y centralizadora que se consolida con el final de la Campaña del Desierto. El lenguaje que lo sustentaba constituía un entramado de sobreentendidos dentro de los intereses y valores del pensamiento liberal que en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX era necesario desactivar.

Recorriendo un camino inverso, es decir, rompiendo la estética y la lógica del discurso literario, Viñas se incluyó en una voluntad generacional de *desadoctrinamiento* del pueblo. La función del escritor dejaba de ser *salvífica*, como ocurría dentro del proyecto desarrollado por Rosas entre 1837 y 1852, y el intelectual se convertía en un canal de reflexión pública que intentaba hacer de la política un foro de discusión abierto a todos los estratos del país. Es decir, Viñas como parte de su generación, concebía la literatura como un medio por el cual ayudar a devolver la soberanía al pueblo y reinstaurar en él su capacidad para elegir su destino.

Viñas rechazó siempre la imagen del artista de cultura minoritaria, aislado en un mundo personal cuyos únicos límites venían dictados por la imaginación y que hacía de la escritura una actividad pretendidamente lúdica. Muy al contrario, Viñas incluía la tarea del escritor en un contexto actual y contemporáneo, paralelo a la evolución de su propia sociedad. Por ello, y dentro de los valores que defendía su generación, abrió un proceso a la historia del último siglo de su país y partió desde sus novelas hacia una crítica minuciosa de los principales hitos donde las incoherencias de la ideología liberal y su inadecuación con los tiempos que corrían era manifiesta. Y llevó a cabo este proyecto como una tarea alternativa a una práctica políti-

ca. Este dato es determinante, ya que Viñas considera la misión del político y la del intelectual como sinónimas, lo que obliga a ambos por igual a rendir cuentas de su gestión ante la Historia.

Si se aborda su obra creativa desde sus últimas novelas hasta las primera –y no a la inversa como sería lo más común hacer– ésta se revela como un producto sólido y coherente que parte de los valores señalados con anterioridad, porque el paralelismo que establece entre la historia reciente de Argentina y la de su propia familia le lleva a autoinculparse como intelectual que no ha sabido ofrecer alternativas válidas y cuya falta de soluciones apropiadas coadyuvó al colapso del país. *Claudia conversa* (1995) reconstruye la traición de un profesor universitario que se apropia de ideas de su doctoranda sin citarla. La alumna es Claudia, una chica del interior cuyo abuelo era excombatiente en la Campaña del Desierto, que termina por regresar a su provincia y convertirse en montonera junto a su hermano mientras que el profesor huye a Europa abatido por la mediocridad intelectual que él mismo ha fomentado. El paralelismo entre la vida de Viñas y los hechos narrados en su última novela revelan su lucidez al enjuiciar su proyecto literario como un pretexto para esconder su cobardía moral. Conclusiones muy serias que venían siendo tratadas ya en otras novelas como *Cuerpo a cuerpo* (1979), escrita en su totalidad durante el exilio. En ella trama una red de espejos en los que, mírese a donde se mire, sólo encuentra su propia imagen multiplicada a través de distintos disfraces, siendo la maximización de todos ellos el de un general (Mendiburu) que pone en práctica todo el aparato represor, incluidas las torturas y desapariciones, amparándose en la condición de militar que le obliga a ejecutar *órdenes* de manera acrítica. Viñas se encarna en un periodista (Yantorno) que vive la impotencia ante los acontecimientos porque su única arma, a todas luces insuficiente, es la lengua, acotada por una gramática que la equipara a esas *órdenes* en las que se escuda el general para inhibirse y que permiten la propalación de la barbarie. La cercanía entre las dos figuras llega a un punto en el que la única salida para el periodista es el asesinato del general, es decir, salir del limbo de la literatura para entrar en la acción violenta, como hacen los dos hermanos en *Claudia conversa*. Esta drástica consecuencia de la imposibilidad de diálogo, sin embargo, derivó en una paradoja: la del suicidio. La proximidad entre el general, autor material de los hechos, y la generación de intelectuales representada por el periodista, propicia que la desaparición de uno conlleve la del otro y ello por dos razones. La primera porque la identidad de dicha generación se va configurando por oposición a la autoridad paterna y la segunda porque se produce la ruptura entre ambos antes de que se haya dado la separación necesaria para que la iden-

tidad del hijo se haga diferenciada de la del padre. En *Cuerpo a cuerpo* tiene lugar un suicidio entendido como expulsión social, que ya se había anunciado en obras anteriores como *Dar la cara* (1962), donde reconstruye la falta de cohesión y solidaridad humana del ambiente bonaerense hacia finales de los años cincuenta y describe la sociedad como un grupo de personas que buscan soluciones individuales a problemas colectivos, desembocando en una mayor soledad. En otras, sin embargo, el pago es el suicidio físico como consecuencia de la expulsión del ámbito social que representa la autoridad paterna. Es el caso de *Hombres de a caballo* (1967), que reconstruye el viaje de una misión militar argentina a Perú y para el que elige como protagonista al más pequeño de una familia de larga tradición en el ejército. Sus contradicciones interiores son una manifestación del agotamiento de un sistema que ya no tiene el mismo papel de antaño y que se resiste a reconocerlo. Él es una persona anulada por la presión exterior y su agotamiento interior mientras que su hermano mayor, expulsado del cuerpo por sus posturas extremistas, termina suicidándose por ser incapaz de vivir fuera del recinto militar que lo justifica y sostiene. El fracaso y la expulsión es en algunos casos la alternativa positiva al suicidio, es la ruptura de la torre de marfil en la que vive Vicente Vera, el protagonista de *Los dueños de la tierra* (1958), enviado por el presidente Hipólito Yrigoyen para calmar los disturbios ocasionados por los esquiladores de la Patagonia, como lo fuera su padre, el juez Pedro Ismael Viñas. Cuando Vera decide tomar partido en contra de los intereses del gobierno y de la clase oligarca y ponerse del lado de quienes justamente reivindican mejoras mínimas en las condiciones de vida y trabajo, no puede evitar el enfrentamiento cruento, pero comienza la regeneración personal y con ella la de su propia clase social al decidir implicarse en la problemática que le circunda. Vicente Vera será el único personaje en la trayectoria literaria de Viñas que consigue romper con sus pretextos y que asume su parte de responsabilidad en un conflicto que termina aceptando como suyo. Es el restablecimiento de su padre frente a la historia. Con ello Viñas está afirmando que el error no está en entender la literatura como herramienta de cambio social sino en utilizarla como un pretexto que inhiba al intelectual y le sirva de máscara para afrontar su cobardía, para esconder su connivencia con el poder represor, en definitiva. El proceso abierto por Viñas es un ajuste de cuentas en el que incluye al poder militar, a la oligarquía heredera de la ideología liberal de finales de siglo XIX cuya influencia permanece viva en los resortes del poder central, a la clase política, a la población llana y a la clase intelectual. En todos ellos se encuentra él, respondiendo a su porción de responsabilidad ante la evolución de la historia argentina reciente.

La implicación personal que caracteriza la literatura creada por Viñas la convierte en un trabajo de rara honestidad dentro de su generación por cuanto pone sobre la mesa, sin inhibiciones, el importante tema de las causas y la gestión del proceso interior de la escritura. Viñas asume la actividad del intelectual y su producto como un fenómeno que establece relaciones de flujo y reflujo con el contexto social, político y literario contemporáneo al escritor, en este caso el período comprendido entre 1950 y 1980. Su literatura podrá gustar o no gustar, tener adhesiones o crear rechazo, pero no puede cuestionarse la íntima relación con la sociedad de la que dimana, lo que explica que sus obras sean, intencional y lógicamente, locales y temporales.

La aportación de la obra creativa de David Viñas en nuestros días es básicamente la lucidez que le alumbra para entender la literatura como un campo donde la sociedad ejerza un juicio político neutral y encuentre por sí misma las fisuras de su sistema. Sus últimas creaciones están muy lejos de concluir que la opción por la literatura como herramienta política sea un fracaso. Por el contrario, se convierte en el escenario donde ensayar la posible evolución de una sociedad a partir de su historia y su presente y donde crear las referencias que permitan reflexionar con libertad sobre su identidad a través de un proceso de autoconciencia.



Jorge González Salvador: Figurín para *Historias del fin del milenio.* (Grupo Jaujarana)

Fernando Solanas: del cine político a las metáforas de un país

José Agustín Mahieu

A principios de la década de 1960 se desarrolló en Argentina (y en otros países latinoamericanos) un movimiento cinematográfico que se apartaba drásticamente del engranaje aceptado de la producción comercial: tenía antecedentes más o menos lejanos, como la escuela documental inglesa, el cine ruso de Eisenstein y Pudovkin, casi siempre apoyado en el documento social.

Documental o no, exhibido en los canales habituales cuando podía sortear las censuras o deliberadamente *underground*, este cine militante hecho por lo general por jóvenes apartados de la industria del espectáculo, tenía objetivos claros: la denuncia social, la crítica al «sistema» y en última instancia, apuntaba a la revolución.

En este marco, donde los países latinoamericanos se debatían entre las oligarquías tradicionales y los movimientos militares dictatoriales, con miseria y opresión endémicas, esos cineastas independientes eligieron un camino difícil y sin estrellas. Uno de ellos era Fernando Ezequiel Solanas, nacido en Olivos (1936) que había empezado como director de un corto romántico (*Seguir andando*) mientras realizaba *spots* publicitarios y escribiendo música para los mismos.

Cuando la censura rechazó el proyecto de un filme colectivo donde varios cortometrajistas (entre ellos Solanas) narraban en sendos episodios la génesis de un golpe de Estado (*Los que mandan*) con la supervisión de un cineasta italiano de visita en Argentina, Valentino Orsini, quedó claro que el camino «normal» estaba cerrado para proyectos ideológicamente molestos.

Lo irónico de aquel episodio –recuerda Solanas– es que pocos meses después un golpe de Estado militar derrocó al gobierno constitucional de entonces. Es probable que ese fallido intento del cual formaba parte este joven cineasta, fuera una motivación para su famoso y controvertido filme *La hora de los hornos*, un título clásico del cine político latinoamericano. Su gestación fue larga y difícil con un rodaje azaroso casi todo en 16 mm, concluido en 1968, justo cuando muy lejos de allí el Mayo Francés sacudía a los jóvenes europeos.

La hora de los hornos tenía tres partes de más de una hora cada una. La primera parte del tríptico era una especie de prólogo donde con rápido montaje se enumeraban las fases históricas del «dominio» imperialista de los pueblos latinoamericanos: la explotación económica, la corrupción política y la colonización cultural.

La segunda y tercera, más discursivas y analíticas, exploraban el panorama político argentino desde la óptica peronista como parte de ese movimiento. Estos segmentos llevaban títulos y proponían pausas para interrumpir la proyección y dar paso a la discusión ideológica. Esta propuesta, que participaba del discurso polémico y propagandístico, sólo se cumplió en las exhibiciones clandestinas, que fueron muchas hasta que pudo exhibirse públicamente (sólo la primera parte) tras el triunfo en las elecciones del peronismo (1973).

Las exhibiciones del filme no tuvieron tanto éxito de público como se esperaba tras su carrera clandestina. En Europa fue pronto saludada como una cumbre del «cine político»; el crítico Louis Sarcerelles, en *Le Monde* lo comparó con el mítico filme de Eisenstein *El acorazado Potemkin.*

Transiciones

Como las turbulencias de los años 60 hacían creer en la posibilidad de una revolución social que terminase con las injusticias del sistema capitalista imperante –con el Che Guevara y la Revolución Cubana como ejemplo tangible– el cine de esa época reflejaba en distinta medida y en diferentes aspectos esas mismas creencias. La realidad demostró muy pronto que el arte, por más revolucionario que intente ser, no influye en su destinatario, el público. De ese modo, el cine militante quedó confinado a cenáculos intelectuales convencidos, mientras el gran público seguía arrastrado por la industria del entretenimiento.

Ciertos cineastas comprometidos pensaron entonces –como Marco Bellocchio– que las ideas revolucionarias debían elegir un camino más sutil y «atacar al enemigo desde dentro». Pero el cine más valioso siempre fue testigo y crítico de su tiempo. Otra cosa es que puede influir en las conciencias. El secreto deseo del arte –cambiar el mundo– no es tarea de un día.

Así fue que la soñada revolución del Tercer Mundo fue progresivamente despojada de finalidad, mientras las dictaduras invadían muchos países con el apoyo discreto de las potencias dominantes. En Argentina, persistía la proscripción del peronismo y los demás partidos políticos, y Solanas junto a Octavio Getino (también colaborador de *La hora de los hornos*) rodaba

en 1971 dos filmes claramente proselitistas: *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *Perón, la revolución justicialista.* Al año siguiente, Solanas prosigue su militancia ideológica con *Los hijos de Fierro,* una obra ambiciosa llevada a cabo con recursos precarios en un medio progresivamente represivo. A caballo entre el documento y la ficción, hacía una alegoría donde el personaje de Martín Fierro era asimilado al caudillo Perón, pero mostraba al mismo tiempo el conflicto entre la izquierda y la derecha del peronismo, que estallaría poco después que el partido recobrara el gobierno en las elecciones de 1973.

El clima del momento era poco propicio para este tipo de filmes políticos (de hecho algunos de sus intérpretes fueron posteriormente asesinados por los paramilitares) y Solanas tuvo que exiliarse antes de concluir el montaje. Durante su estadía en París rodó el documental *Le regard des autres* (1979), con producción francesa.

Gardel y los exilios

No es raro que este periodo vivido en París se haya reflejado en *Tangos, el exilio de Gardel,* que es la historia de varios exiliados y también la creación de una especie de teatro-ballet que se va formando a través de los bosquejos que un autor envía desde Buenos Aires. La evolución de un estilo que hasta entonces se apoyaba sobre todo en la austeridad documental, se hizo muy clara en *Tangos, el exilio de Gardel*: fantasía visual, música e intermedios bailados constituyen ahora el entramado de la ficción poética. Pero hay otros exilios antiguos: el primero es el que llevó al general San Martín, héroe de la independencia y libertador de Argentina, Chile y Perú, a recluirse en Boulogne-sur-Mer, apartado de las luchas civiles de su patria. El filme, realizado en 1985, es el final provisional de un largo y azaroso periplo. En 1974, antes de terminar *Los hijos de Fierro,* es asesinado uno de sus protagonistas, Julio Troxler, y Solanas recibe amenazas de muerte de la «Triple A». El golpe militar del general Videla, en 1976, precipita las cosas. Solanas, buscado por un comando de la Marina, viaja a España semanas después. Sus compañeros del Grupo Cine Liberación también son perseguidos. A Gerardo Vallejo (el realizador de *El camino hacia la muerte del viejo Reales*) le ponen una bomba en su casa de Tucumán y viaja a Panamá y luego a España. A Octavio Getino le allanan la casa y debe partir a Perú. Como los hijos de Martín Fierro, se van en sendos rumbos hacia nuevas aventuras.

La primera etapa del exilio de Solanas comienza en España, donde se instala con su familia en las afueras de Barcelona a principios de 1977 y desde

septiembre en París, donde da clases en el CNAM. En 1978 realiza viajes por Valencia, Elche, Orihuela y hasta Portugal, escribiendo el guión de *Viento del pueblo*, inspirado en la vida y los poemas de Miguel Hernández. Debía realizarse en 1979 en coproducción con Producciones Z de Barcelona, pero no se llevó a cabo.

El primer guión que escribe entre 1980 y 1982 se llamó *Los tangos de Homero* (aludía al poeta Homero Manzi) que luego reescribe y se convierte en *El exilio de Gardel*. Diversos problemas retrasaron el rodaje (en principio una coproducción entre la Gaumont francesa y el director Kurdo Ilmar Guney, el realizador de la película turca *Yol*) hasta que en 1985 se puso en marcha como producción francoargentina con apoyo del entonces ministro de cultura francés Jack Lang. Esta obra de ruptura, sobre todo estética, obtuvo un éxito considerable, sobre todo en Argentina donde la vieron más de un millón de espectadores y también en otros países, sobre todo Francia. Unicamente permanece sin estrenar en España.

Sumariamente, la historia cuenta cómo un músico, Juan Dos, trata de montar en París una obra, que llama «tanguedia» con las notas que un misterioso Juan Uno envía desde Buenos Aires. En este relato político-musical, donde la coreografía cobra notable relieve, hay momentos que podrían denominarse de «realismo mágico»: uno, la secuencia en que llega un fantasmagórico Carlos Cardel: otro donde el viejo historiador Gerardo (Lautaro Murúa) recibe la visita del general San Martín, y toma unos mates con Gardel. La música de Astor Piazzola y las canciones del propio Solanas rodean con un fascinante clima toda una serie de historias de exilios.

En Buenos Aires, Solanas escribe y prepara *Sur*, realizada entre 1986 y 1988. *Sur* también cosecha numerosos premios, entre ellos el de mejor dirección en el Festival de Cannes. Conviene detenerse en varios aspectos de su estructura y sus personajes: en una sola noche fantasmagórica, esos personajes, vivos o muertos, reviven sus historias. Hay otra vez una meditación sobre el exilio, pero desde el regreso.

En su libro *La mirada*[1] Solanas dice: «... todo mi esfuerzo en *Sur* fue romper el relato lineal, no sólo mezclar los tiempos, sino fundir pasado, presente y futuro: escenas vividas, escenas que se están viviendo y escenas que se temen o se desean vivir. Es decir, he tratado de construir un relato en donde interactúan continuamente los tres tiempos a partir de los dos protagonistas, más las escenas y temas de todos los personajes secundarios. Lo que he buscado proponer al espectador es que nos acompañe a una suerte

[1] *Fernando «Pino» Solanas:* La mirada, reflexiones sobre cine y cultura, *Entrevista de Horacio González, Puntosur Ediciones, Buenos Aires, 1989.*

de «VIAJE». El Viaje del regreso y del reencuentro a través de los dos protagonistas. Temas centrales son los del regreso al amor y la recuperación de las memorias perdidas.»

El difícil reencuentro entre Floreal, un hombre excarcelado una noche –la acción se sitúa al fin de la dictadura militar, octubre o noviembre del 83– y su mujer Rosi, no se produce, aunque ella sale a buscarle

Ambos quedan separados, vagando por un espacio y un tiempo «absolutamente mítico». Para Solanas, esa historia es «una suerte de metáfora sobre el regreso de todo un pueblo, de un país a otro tiempo». Esa noche fuera del tiempo con todos sus fantasmas es el núcleo central de la película. También la historia de un hombre medio que no puede escapar a la historia del país. De todos modos, lo más notable de *Sur* es que sin que su autor haya prescindido de sus posiciones políticas y sociales tan definidas, ha trascendido el realismo plano y convencional para abrir sus relatos a una libertad formal y estética que enriquece sus propuestas.

Del viaje a la nube

En septiembre de 1990 se inicia en Usuahia (Tierra del Fuego) el rodaje de *El viaje*, que a través del periplo en bicicleta de un joven por diversos países de América del Sur, trata de abarcar la diversidad y el paisaje humano del continente. La filmación se prolonga hasta abril de 1991 con dificultades y azares muy complejos, debido a la amplitud del proyecto.

Entretanto, Solanas se acerca a la política activa, enfrentándose a la nueva faz del posperonismo. Primero son sus denuncias públicas sobre la corrupción y las privatizaciones de servicios públicos, como gas, teléfonos, petróleo, etc. Sus denuncias provocan una demanda por calumnias e injurias del presidente Menem. El 21 de mayo de 1991 Solanas ratifica sus denuncias ante un juzgado y realiza una conferencia de prensa donde da detalles de las mismas. Al día siguiente, a la salida del laboratorio donde hace el montaje de *El viaje*, recibe seis tiros en las piernas, de un grupo que opera con técnicas similares a los de la dictadura y el presunto apoyo oculto de servicios policiales, y conoce amenazas de que la «próxima vez será a la cabeza». Solanas queda inmovilizado durante meses. A pesar de la repercusión nacional e internacional del atentado, la investigación no llega a ninguna aclaración y ocasiona, lógicamente, una ruptura definitiva con el oficialismo peronista representado por el presidente Menem.

No cejaría en adelante. En marzo de 1992 lanza el llamamiento «Otro país es posible», promoviendo una gran alianza de fuerzas políticas de cen-

troizquierda e izquierda. Nace el Frente del Sur y es candidato a senador en las elecciones de 1992, donde obtiene un ocho por ciento de votos. En 1993 funda con Chacho Alvarez y Graciela Fernández Meijide el Frente Grande y es electo diputado nacional. Durante su mandato como legislador (1993-1997), trabajó en las comisiones de Cultura, Comunicaciones, Energía y Medio Ambiente; elaboró más de 160 proyectos diversos, las reformas de la Ley de Cine, Ley de Teatro, de Teledifusión, Regional del Mercosur, etc. Asimismo impulsó el movimiento de defensa de las dos mayores represas hidroeléctricas del país (Yacyretá y Salto Grande) que iban a ser privatizadas en una operación tildada de «defraudación y estafa» por la Audiencia General de la Nación.

Sobre ese tema escribió un libro, *Crónica de un despojo*. En sus dos últimos años como diputado, impulsó desde la Cámara dos grandes encuentros internacionales: «Cine y Televisión» y «Democracia y Cultura». Promueve en el continente el debate sobre la protección del espacio audiovisual, las cuotas de pantalla para el cine latinoamericano y la defensa del derecho a la diversidad cultural. Tras participar en Estrasburgo en el debate del Parlamento Europeo sobre el proyecto de «televisión sin fronteras» en 1996, concluye al año siguiente su labor parlamentaria y vuelve al cine. Comienza el rodaje de *La nube* en Buenos Aires, que concluye en 1998.

En Madrid, el filme, hasta ahora el último emprendido por Solanas, se vio fugazmente en un ciclo a él dedicado que se realizó en la Casa de América. *La nube*, como sus obras anteriores, rompe con la narración tradicional y juega con los tiempos y los espacios para crear ámbitos estéticos que, sin dejar de apoyarse en hechos y vidas cotidianas, los transfigura. Hace diez años, Solanas escribió algo que sigue vigente: «Desde hace más de treinta años yo trato de liberar mi lenguaje, de liberar mi conciencia. Liberar mis capacidades y mis métodos, para sumarlos a la construcción de un país más libre. Un país más justo, más hermoso, en el que podamos reconocer y recrear nuestra identidad. Camino por cierto inconcluso y lleno de todos los riesgos.»

El núcleo de la historia de *La nube* narra cómo un grupo de actores trata de defender su viejo teatro independiente a punto de ser vendido. Deben luchar por obtener justicia en medio de sus problemas cotidianos: la soledad, el amor, la búsqueda de trabajo y la dificultad de crear. En medio de este panorama de angustia, hay en estos personajes fidelidad a los principios y un rechazo a hundirse en la resignación.

Los tres ámbitos esenciales son el teatro, el palacio de los tribunales y el hospicio. Dice Solanas: «Los tres tienen que ver con la locura, porque eran tres espacios distintos de tres niveles de la locura. El teatro como la subli-

mación, el desdoblamiento, el ensueño, la no realidad. Los tribunales como el escenario donde está depositada la historia de los conflictos y delitos del país y es otra forma de locura; y el hospital de psiquiatría como su refugio o espacio natural. Los tres espacios tenían que ver con una sociedad donde lo irracional viene avanzando. (...)Desde esas realidades llegué a plantear un espacio real absolutamente irreal. Es el espacio de la representación de una sociedad que anda para atrás como lo más normal del mundo y no le llama la atención a nadie.»

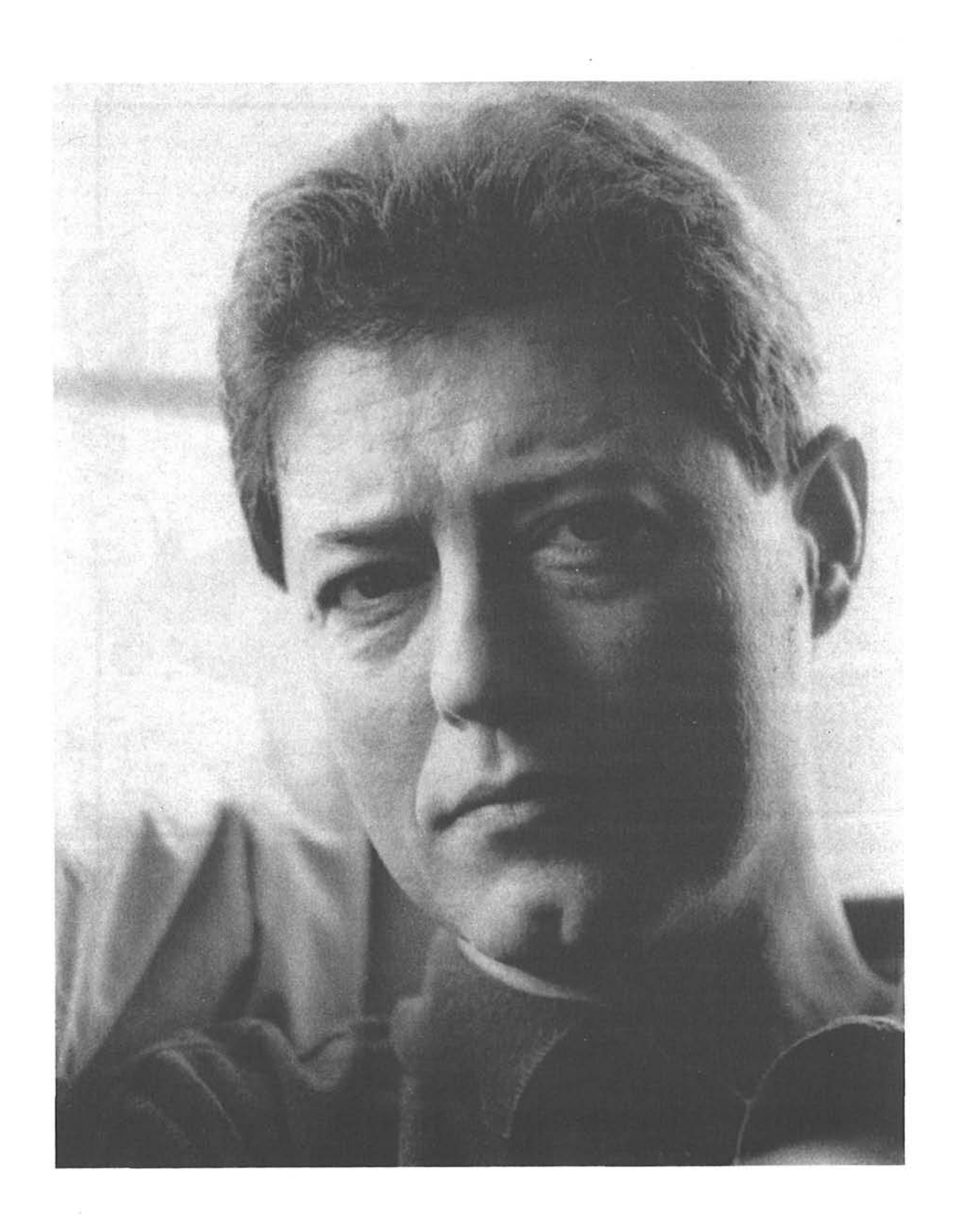
La imagen muestra un Buenos Aires algo fantástico donde llueve desde hace 1600 días y la gente camina mayormente para atrás. El filme tiene una fotografía muy especial, con gamas que se acercan al blanco y negro. Y además, trabaja la familia. La fotografía es de su hijo Juan Diego y su hija Ángela participa de la escenografía. Su esposa actual, Ángela Correa, actúa en uno de los papeles principales.

No cabe duda de que la trayectoria de Fernando Solanas dentro del cine argentino es una de las más originales y coherentes, pero también fue objeto de polémicas y ataques, no tanto en su forma cinematográfica sino por sus posiciones ideológicas y políticas. La evolución histórica del país en los últimos años ha dejado atrás aquella época en que cierta juventud entreveía la necesidad de la lucha armada. Pero sus ideas fundamentales, pasado el tiempo de la militancia, son todavía las mismas, aunque la estética haya cambiado.



Mercedes De Blas: Figurín para *Woyzeck* de Georg Büchner

CALLEJERO



Félix de Azúa. Foto Editorial Anagrama

Entrevista con Félix de Azúa

Jordi Gracia

–Jordi Gracia: *En tu más reciente libro,* Lecturas compulsivas, *sugieres la desaparición de un tipo de lector que fue el de tu generación, el lector compulsivo: ¿han desaparecido, has dejado tú de frecuentarlos, o están escondidos?*

–Félix de Azúa: Cuando se dicen esas cosas, da la impresión de que está hablando un pesimista o un nostálgico, pero lo digo de un modo más bien descriptivo, y a partir de mi experiencia en la universidad, que va ya para veinte años. Mi impresión es que la lectura seria, el ejercicio intelectual de la lectura, ha ido bajando a una velocidad de vértigo. Se venden cada vez más libros, pero eso no quiere decir que cada vez haya más lectores rigurosos. Yo diría que se ha terminado el período en el que la lectura era una herramienta fundamental para el desarrollo intelectual.

–J. G.: *¿Es una degradación española o la compartimos con otros países europeos?*

–F. A.: Conozco otros tres ámbitos universitarios: el italiano, el francés y el inglés. La masificación de la educación es un fenómeno análogo en los tres países, pero ellos tienen mecanismos de resistencia superiores a los nuestros. En España llevamos cinco siglos de nacional-catolicismo y de destrucción de cualquier tipo de instrucción intelectual y racional. En Italia, por ejemplo, los alumnos de bachillerato lo acaban haciendo exámenes orales. Por lo menos están obligados a razonar en voz alta.

–J. G.: *¿Dónde pueden estar los mecanismos de resistencia a esa degradación?*

–F. A.: El presupuesto destinado a educación es el primer instrumento, y en España tiene una dotación inferior al resto de los países europeos. Pero además, los países del área europea no tienen el problema que tenemos nosotros, después de cuarenta años de franquismo. Habría sido necesario

triplicar el esfuerzo. Todavía hoy la verdadera política de izquierdas ha de pasar por doblar el presupuesto de educación.

–J. G.: *¿Quieres decir que ha empeorado la universidad en los últimos veinte años?*

–F. A.: Dejando aparte el horror que fue la universidad franquista, en algunos aspectos ha mejorado, pero en su capacidad para formar ciudadanos creo que ha empeorado. La dejadez, el corporativismo y el desinterés han dejado un cuerpo completamente desvertebrado. Tienen que ser revistas extranjeras las que recuerden que España tiene un altísimo porcentaje de endogamia académica mientras el presupuesto de defensa es desorbitadamente superior al de educación.

–J. G.: *Hace tiempo que no publicas poesía y, en cambio, entregas regularmente nuevas novelas. ¿Qué te interesa del género?*

–F. A.: Llegó un momento en que me consideré incapacitado para seguir editando poesía: no de escribirla, sino de hacerlo creyendo en su necesidad. Me daría mucha vergüenza aparecer como poeta. Además, es muy duro hacer de poeta. En España, por ejemplo, el único que lo hace con verdadera gracia es Pere Gimferrer. Además de escribir buena poesía has de cumplir con el papel de poeta, como lo manda la tradición, como lo hicieron Jaime Gil o Gabriel Ferrater, que tenían un porte de poeta perfectamente modesto y muy adecuado para su función poética, que es una función modélica. Comencé a escribir novela porque me pareció el género inmediato inferior. Llegué a ella ya resignado porque no tenía capacidad para ser poeta, o para editar poesía. Esa resignación ha hecho que, por ejemplo, no me haya planteado más que en un primer momento, con las tres primeras, una novela como las de Juan Benet o la que ha escrito Pere Gimferrer en *L'agent provocador*, que son novelas claramente poéticas.

–J. G.: *Pero esa renuncia no nace de tu desconfianza hacia el género sino hacia ti mismo, tu incapacidad para resolver un problema estrictamente literario.*

–F. A.: Sí, por supuesto. Si no, no tendría sentido. Precisamente porque me tomo de ese modo la novela, lo que menos me interesa es el argumento. Hay dos órdenes en la novela que deben ser separados tajantemente. Uno, la novela como entretenimiento, que a veces puede coincidir con la

novela literaria pero no necesariamente. Es una condición suficiente pero no necesaria. Puedes encontrar magníficas novelas, como *Cien años de soledad*, que además sean éxitos populares porque son muy entretenidas. Pero la novela considerada como un arte ha de ser necesariamente y en cada una de sus manifestaciones, una operación literaria. Y una operación literaria es una operación material. Es un tratamiento artístico del material narrativo, exactamente igual que en un poema. Bueno, eso es rarísimo, hay muy pocos narradores artísticos, y a eso es a lo que yo no me atrevo, o me atrevo muy poquito a poco. En cada una de las novelas intento resolver algún problema, pero todavía en este momento debo decir que no me atrevo a escribir con la osadía de Javier Marías en su más reciente novela, *Negra espalda del tiempo*, por ejemplo.

–J. G.: *¿Cuál de tus novelas te deja más satisfecho por esos motivos literarios?*

–F. A.: En *Diario de un hombre humillado* quise afrontar un problema de temporalidad, para mí muy difícil, combinado con la dificultad misma que presenta la forma del diario. El diario plantea dificultades muy entretenidas porque tienes que estar informando continuamente al lector; se le suele informar echando mano de miles de procedimientos: el personaje recibe cartas, lee un periódico, etc. En *Cambio de bandera*, por el contrario, quise componer una narración con un principio y un final completamente fuera de quicio. El problema literario más arduo es el de la composición. La siguiente novela, ¿cuál era? *Demasiadas preguntas*, sí.

–J. G.: *Fue considerablemente maltratada.*

–F. A.: Sí, muy maltratada. En realidad es comprensible, se trata de una novela antipática, de una negritud absoluta. Cuando me lo reprocharon me alegré; «estupendo, me dije, eso es precisamente lo que yo intenté». Pero seguramente no tiene el menor interés. Yo quería sacar a esos dos jovencitos que son más o menos normales y corrientes, es decir, un puro vacío que se desplaza hacia la nada y sin ayuda alguna, sin nada que «heredar». Yo quería que la tensión fuera insoportable, con elementos tan ensamblados, tan apretados, que si se descomponen no pueden volver a componerse, no caben. Es evidente que los personajes eran un homenaje a Valle-Inclán, y que todo tiene un aspecto valleinclanesco, de Callejón del Gato. Era muy evidente. Pero había algo menos evidente: por debajo de la distorsión pasaban las estaciones del *Vía Crucis*.

–J. G.: *¿Tienen tus distintas novelas algo de ajuste de cuentas: con Cataluña, con la familia, con el País Vasco?*

–F. A.: No, pero todavía no me he atrevido a dar el salto, me lo guardo para cuando sea anciano y esté jubilado. Entonces querría arriesgarme a escribir tal y como Joyce se planteó el *Ulises*, como un enorme artificio poético que construyera una Irlanda literaria capaz de iluminar la Irlanda histórica que él conoció. Creo que la novela tiene las mismas posibilidades literarias que la poesía o que el drama, pero la novela, además, ha de reflejar tu experiencia histórica y no sólo una experiencia universal.

–J. G.: *No comentas nada de* Historia de un idiota contada por él mismo.

–F. A.: ¡Ah! Fíjate, la he dado por supuesta. De las dos primeras, a mí me gusta más *Mansura* que *El idiota. El idiota* ha tenido un éxito loco y todos los años se sigue vendiendo, pero a mí *Mansura* me parece mejor, porque además son la misma novela.

–J. G.: *La misma novela porque ambas se proponen el dibujo de una trayectoria generacional en torno a la revolución, los ideales, etc.*

–F. A.: Yo sólo puedo escribir sobre lo que conozco, y por eso son novelas necesariamente generacionales. Nunca hablaré de algo que no sea lo que he vivido, aunque admiro a Italo Calvino, por ejemplo, que escribe sobre marcianos, ciudades invisibles o espacios cósmicos.

–J. G.: *En el prólogo del* Idiota, *Fernando Savater dice una cosa muy interesante, y es que* El Idiota *es una parodia o sarcasmo abultado contra la novela generacional, es decir, esas novelas en las que queríamos vernos y donde salen los leales y los traidores, el que ha sido fiel a los ideales y el que los ha traicionado.*

–F. A.: Quizás, pero no me lo propuse en ningún momento. De hecho, todas mis novelas son la misma historia y la que estoy escribiendo ahora, lo mismo. Son historias con dos puntos de vista. Pueden ser varios personajes, pero son puntos de vista que nacen de un mismo lugar, y a medio camino se intercambian, se cruzan y acaban en posiciones opuestas, en posiciones especulares. Es el caso tanto de *Mansura* como de *El idiota*, un camino que se debe recorrer como una promesa. Recorrer una a una las

promesas inmediatas, y ver exactamente en qué consisten, para llegar a la figura final del irredento. Los críticos, en cambio, se fijaban, tanto en una como en otra, en la decepción, en la figura del decepcionado, seguramente porque les era más familiar. Pero en realidad la figura que a mí me interesaba era la del irredento. En mi generación la figura del irredento está hoy casi en su totalidad militando en partidos políticos, en Iniciativa per Catalunya, en el PP o en Izquierda Unida.

–J. G.: *Antes distinguías dos modelos de novela. Literariamente, la novela nace como entretenimiento y sólo después aspira a ocupar el lugar de la poesía, el de la perfección de la prosa, equivalente a la poesía: Flaubert, Henry James, Joyce. En su origen, su ambición es entretener sabiendo que no es más que un género ínfimo, plebeyo.*

–F. A.: Nace como entretenimiento, sí, pero como entretenimiento frente al entretenimiento popular, que es el de las novelas de caballerías y los libros religiosos. Nace como un entretenimiento superior, intelectualmente superior, y nace en el Renacimiento pero se desarrolla sobre todo en el barroco, que significa la aparición del individuo en tanto que sujeto, con responsabilidad moral íntima y no colectiva. Cervantes, Swift o Sterne inventan un entretenimiento de orden superior para las burguesías incipientes. Cuando Dickens quiere entretener sabe perfectamente que está entreteniendo muy por encima de lo que eran los entretenimientos verdaderamente populares de la época.

–J. G.: *Es la lógica de la novela como género esencialmente burgués, pero hoy parece que la novela de rigor y exigencia literaria vuelva a quedar reducida a territorios minoritarios, aristocratizantes o elitistas.*

–F. A.: La sociedad en la que vivimos ha creado una aristocracia invisible, frente a una gigantesca masa de seres reducidos casi a la animalidad. Y lo digo en el buen sentido de la palabra: al igual que en el medievo se consideraba que la gran masa era (Hegel lo decía) el estiércol sobre el que crecen nuestros alimentos. La aristocracia actual está completamente al margen de la ley, como todas las aristocracias. La justicia sólo es rigurosa con la plebe, o sea con nosotros.

–J. G.: *A propósito de Rimbaud en* Lecturas compulsivas *describes la progresiva escisión de una poesía de laboratorio y una poesía de experiencia moral, civil. Me pregunto si en esa misma lógica inscribes tu aná-*

lisis en torno a la novela como entretenimiento y como construcción literaria, como si hubiesen de acabar siendo incompatibles.

–F. A.: Pueden coincidir, pero es casual, y cada vez será más difícil que suceda, precisamente porque a la mínima dificultad que plantee un texto se va a encontrar expulsado de las librerías en el plazo de un mes. Ninguna librería aguanta un libro más de ese plazo. Y las editoriales guillotinan el sobrante al cabo de un año.

–J. G.: *Pero subsiste un lector minoritario y una obra que no va a vender más que unos pocos miles de ejemplares, si los vende.*

–F. A.: No, no creo que sea tan importante el número de ventas cuanto el peso social que eso tiene. No es tan importante que los poetas vendan o no vendan: siempre han vendido más los novelistas. Lo decisivo es el reconocimiento social de una jerarquía literaria. Ahora eso no está tan claro, excepto para los premios y demás espectáculos políticos. Los poetas sólo son importantes para los políticos y para los departamentos universitarios. Desde luego, en la crítica de los diarios los poetas casi han desaparecido. Incluso hay críticos que ellos mismos se consideran eximidos de esa responsabilidad. En la educación básica ni se les menciona. En un instituto de Barcelona, de clase alta, este año tienen como lectura obligatoria de literatura española *El perfume* de Patrick Süsskind.

–J. G.: *¿De literatura española?*

–F. A.: Después del Día del Libro, el 23 de abril pasado, *La Vanguardia* publicó la lista de los libros más vendidos en 1989 y diez años después. Basta compararlas para comprobar lo que estamos comentando: hace diez años fueron Mendoza, García Márquez, Quim Monzó, Tom Wolfe, Muñoz Molina o Javier Marías; este año han sido María de la Pau Janer, Isabel Allende, Maruja Torres, Isabel-Clara Simó, Andreu Buenafuente, David Trueba y Xavier Grasset. Se venden más libros pero hay menos lectores rigurosos. Y poetas, ni uno.

–J. G.: *Pero es innegable que es más numerosa la gente con posibilidad de acceder a la educación universitaria, y son más los que pueden acceder a un doctorado, cuyo nivel quizá esté asimilándose a lo que antes eran los últimos cursos de la licenciatura.*

–F. A.: Cuando yo iba a la universidad y hablaba con gente sin acceso a la universidad, veía una diferencia muy grande entre quienes tenían acceso a las herramientas del poder y los otros, proletarios, labriegos, que no tenían acceso a esos instrumentos pero, en cambio, poseían un mundo propio. No podían acceder a los mecanismos del poder pero tenían su propia visión del mundo, su tradición, la tradición rural sin contaminación. Su calendario laboral era estacional, la religión regía todavía un tipo de convivencia ritualizada, aún no existía la televisión, la radio sólo la usaban los ricos, no leían, nadie leía periódicos fuera de la ciudad. Todo eso ha desaparecido porque hoy predomina una información masiva. Ahora no tienen ninguna cultura, ni siquiera la suya propia, lo que ha acabado provocando una incapacidad para ordenar y jerarquizar esa información. El resultado es una monstruosa confusión de nombres: un premio Nobel alemán mezclado con el de un futbolista holandés, los títulos de libros anunciados por televisión mezclados con los clásicos. Los ministerios socialistas y luego los populares han destruido sistemáticamente el orden de coordenadas que permitía hacer operativa esa información, dar, por lo menos, un entramado básico en la enseñanza preuniversitaria.

–J. G.: *No recuerdo que hayas abordado en algún ensayo, y de modo directo, estos asuntos pero, en todo caso, ¿te sientes más cómodo como escritor en ese género que en la novela, vista la confesada naturaleza inalcanzable de la poesía?*

–F. A.: Escribo ensayo cuando no escribo novela, aparte de lo que debo escribir para mi propio trabajo universitario. En el ensayo intento lo mismo que en la novela, construir un lenguaje claro e inteligible, hablar de todas las cosas sin miedo al ridículo y sin utilizar jergas técnicas de protección.

–J. G.: *¿Rechazas alguna forma específica de estilo en el ensayo?*

–F. A.: No, desde luego, aunque me molestan los ensayos «a la francesa», pero no porque sean «literarios». Benet y Ferlosio practican la literatura en el ensayo, es decir, son tan literarios que sus ensayos son incluso literariamente superiores a algunas de sus novelas. Yo escribo ensayos como si fueran novelas.

–J. G.: *La ironía, que es uno de tus recursos más usuales, puede inducir cierta nebulosa, o lecturas equívocas en muchos lectores.*

–F. A.: Es curioso, porque mientras la claridad hoy en día nadie la alaba, la ironía es siempre muy agradecida, se elogia enseguida. Es verdad que los filósofos son los únicos que siguen creyendo en Dios, pero precisamente porque no creo en absolutamente nada, no tengo más remedio que usar la ironía cuando quiero expresar una cierta esperanza o una cierta ilusión. Es una cuestión de pudor. Ahora bien, si algún día concibiera una esperanza o una ilusión compartible, abandonaría la ironía y escribiría «en serio». George Steiner, por ejemplo, que es muy popular, no es irónico e incluso en ocasiones puede llegar a parecer ingenuo de pura esperanza. Un hombre tan inteligente, un hombre tan agudo, lo reconoce.

–J. G.: *Porque también cree.*

–F. A.: Claro, exactamente, porque cree que se puede leer a Shakespeare, que no hay que leer ensayos sobre Shakespeare y hay que ir directamente a los textos de Shakespeare. Uno está tentado de decirle: pero, ¿dónde están esos textos, si no están en los ensayos? Steiner, como algunos ecologistas, cree que todavía hay «naturaleza».

–J. G.: *Es nostalgia de una verdad firme y absoluta, la convicción de que en algún lugar espera ser averiguada.*

–F. A.: Y además la presenta como si sólo hubiera una lectura verdadera, una sola verdad y una lectura buena, y como si fuera tan simple eso de leer a Shakespeare. Un texto no es una puesta de sol.

–J. G.: *¿Qué lugar ocupa hoy un género tan indefinido y múltiple como el ensayo, frente a la relativa estabilidad teórica de lo que son un cuento, un poema o una novela?*

–F. A.: En términos sociológicos el ensayo tiene un área en expansión precisamente porque las circunstancias lo hacen cada vez más apetecible. El ensayo cubre las deficiencias de la enseñanza y es un género cada vez más demandado. Sobre todo por los padres con hijos jóvenes.

–J. G.: *Y obliga seguramente a esfuerzos de seducción particulares. Lo anotaba hace poco Savater mientras le recriminaba a Sánchez Ferlosio su forma de escribir y su indiferencia por el lector.*

–F. A.: Cada vez que empiezo un artículo de Rafael pienso: «¡Pero, bueno, Rafael! Otra vez te pones el parche de pirata, los coturnos, el casco,

y tal. Otra vez la coquetería...» Pero todo escritor digno es un poco coqueto: después de un párrafo endemoniado, esperas que el escritor haga un guiño para que sigamos. Y lo hace. Las dificultades que plantea el estilo de Rafael Sánchez Ferlosio acaban siempre por convertirse en un placer. Pero hay que aprender a leerlo, como a García Calvo o a Benet.

–J. G.: *Pero ahora hablas de literatura, es decir, cuando tu lector no es un público de convencidos o de lectores viciosos, sino el señor que se toma el café por la mañana.*

–F. A.: Has cambiado de tema: una cosa es el ensayo y otra el periodismo. Ya te dije que respeto el escalafón: poesía y drama, novela, ensayo y periodismo.

–J. G.: *Pero los límites son muy borrosos entre periodismo y ensayo. Los artículos de Ferlosio en* El País *son ensayos.*

–F. A.: Es periodismo, si lo comparas con lo que hace fuera del periódico, aunque su calidad sea altísima. Uno de los fenómenos más enigmáticos de nuestra época es que se hayan esfumado las fronteras de los géneros, pero para trabajar en esa ambigüedad hay que tener muy claras las fronteras, y Ferlosio las conoce como nadie. Para transgredir has de conocer el límite que quieres transgredir; si no es así, sólo te agitas en la oscuridad.

–J. G.: *¿Has identificado intentos recientes de renovar el ensayo como género, con estrategias literarias basadas en la narración, o una cierta intriga, o en el fragmento, la anotación poética?*

–F. A.: La única vía real parte del conocimiento directo de la tradición clásica y sólo desde una posición sólida es aceptable lanzarse a la ambigüedad literaria. Quienes lo intentan al margen de esa tradición se delatan enseguida, pero tampoco veo demasiadas muestras de talante innovador. Cuando me propusieron escribir el *Diccionario de las artes*, deseché la idea, pero al cabo de unos días se me ocurrió que esa forma, la de «diccionario», podía servir para desordenar las ideas de manera que pudieras entrar y salir por donde te diera la gana, componerte tu propio «ensayo», y así evitar el planteamiento de una tesis. Si el libro hubiera aparecido ordenado como una tesis, al final acabarías diciendo: «¡Ah! Lo que éste dice es que el arte moderno es una mierda y se ha terminado, y lo único bueno es volver a hacer paisajes en Olot con vacas». Esa fue la conclusión de una de

las personas más tontitas de Barcelona, un comentarista de *La Vanguardia*. El libro está escrito precisamente para que no fuera posible deducir ninguna conclusión.

–J. G.: *Pero hay mucho ahí de estrategia retórica, de voluntad de disfrazar una tesis formulándola como no-tesis, diluyéndola, dispersándola sin que adopte en ningún momento una formulación categórica, pese a que sí haya una tesis implícita.*

–F. A.: Yo creo que la única tesis que se podría deducir es que, sobre «arte», nada se sabe. Sigue siendo un espacio salvaje, sin que los controladores puedan domesticarlo. Ente 1950 y 1980 se produce un acabamiento del Arte (con mayúscula, el del romanticismo y las vanguardias), que es un fenómeno interesantísimo: supone la liberación de los compromisos morales anteriores, que eran metafísicos, sobrehumanos. A partir de la Segunda Guerra Mundial muchos artistas se pasan, de hecho, a la filosofía. Los conceptuales, muchos *minimal*, bastantes *performances*, se plantean problemas puramente filosóficos. Cuando antes hablábamos del ensayo pensaba en este campo absolutamente inédito, el de la teoría que se expresa mediante las artes plásticas. Aunque lo cierto es que el 90% de las *performances* y las *instalaciones* no hacen teoría sino moralina. Lucha contra el SIDA, niños maltratados, mujeres sometidas, etc.

–J. G.: *En cambio, antes descartabas la posibilidad de que el ensayo tuviese alguna entidad literaria en el periódico.*

–F. A.: Y también está el ensayo en cine, vídeo o internet. Guy Debord tiene un ensayo en vídeo, tan excelente como cualquiera de sus libros. Pero el periodismo busca la máxima divulgación y el máximo público. El escritor responsable, no el que quiere ir por la vida de genio, evidentemente está obligado a descender un escalón porque ya sabe que el público del periódico es un lector apresurado y efímero. En la actualidad, no hay más poder que los medios de comunicación y evidentemente están en manos de las grandes corporaciones transnacionales. No pertenecen a ninguna nación ni a ningún Estado. Con respecto al pasado, tienen la ventaja de que ya no son propiedad personal, familiar, hereditaria, sino que son cambiantes. Los consejos de administración no son heredables. Cualquier papel que publiques en los medios de comunicación será siempre utilizado por parte de un poder antidemocrático porque así es el poder. Esta conciencia hace que colaborar en los medios sea un ejercicio moral erizado de complicidades.

Es indudable que la mayor parte de las «opiniones» que vertemos en los diarios deben dar un ataque de risa a los propietarios o accionistas. En ese aspecto soy mucho más cínico que otros escritores, enemigos de escribir en la prensa. Conozco a muchas personas de una inteligencia extraordinaria que escriben maravillosamente y que jamás escribirán en los periódicos por razones morales. Me parece bien, no les critico.

–J. G.: *¿No son irredentos?*

–F. A.: ¡Lo son, lo son! Son los irredentos de los que hablábamos al principio, por supuesto. Pero yo no tengo coraje moral. Soy más laxo. En donde se abre una grieta interesante es en internet porque de momento no está controlado. La Telefónica te cobrará el servicio, pero el contenido no le pertenece. Supongo que deben estar como locos buscando el modo de controlarlo. En el momento en que introduzcan el pago en internet es inevitable que se convierta en un mercado inmenso, comodísimo, estupendo. Incluso puedes llegar a una clientela desconocida, y potencialmente superior a la que proporcionan los impresos. En la red es posible que esa literatura difícil, «artística», encuentre un refugio cada vez más escaso en el ámbito editorial. Sea éste un final optimista.



Jorge González Salvador: Figurín para *Historias del fin del milenio* (Grupo Jaujarana)

Los poetas de Poulenc

Ana Mateo

Este año se celebra el centenario del nacimiento de uno de los compositores más importantes de nuestro siglo, Francis Poulenc. Nacido en París un siete de enero, la vida en esta gran ciudad marcará en gran medida su producción musical, y él será siempre un parisino por excelencia, amante de los barrios de artesanos, del Marais o del Luxemburgo, del *faubourg* Saint-Antoine o de la isla de Saint-Louis. Sin embargo la mayor parte de su obra será escrita en su casa de Noizay, cerca de Amboise; el campo lo aburría en gran manera y, precisamente por eso, allí era donde trabajaba mejor, siempre con el espíritu en otro lugar: «La mayor parte de mi obra, es cierto, fue escrita en Touraine, especialmente en Noizay, pero siempre pensando en los queridos lugares en que no estaba [...]. Cuántas veces se han interpuesto entre mi papel pautado y yo imágenes tales de París, de Nogent, de Monte-Carlo. Monte-Carlo puede sorprender aquí. Es mi paraíso perdido: la creación de *Biches*, mi intimidad con Diaghilev, Picasso, Stravinski, mi cohabitación con Auric y Raymonde Linossier. En una palabra, lo mejor de mis veinte años.» (F. Poulenc, *Journal de mes mélodies*, pág.20)

Quien jugaría un papel determinante al introducir al joven Francis de lleno dentro del mundo literario del París de principios de siglo, y ejercería una influencia directa sobre sus gustos literarios, sería precisamente Raymonde Linossier, amiga de la infancia del compositor y su gran confidente hasta la repentina muerte de ésta en 1930, a causa de una oclusión intestinal. Fue esta mujer, abogada, poetisa y arqueóloga dedicada al orientalismo en el Museo Guimet de París, quien en 1916 introdujo a Poulenc en el círculo de la librería *La Maison des Amis des Livres*, en el número 7 de la calle Odeón, donde se daban cita escritores y artistas de vanguardia. Su propietaria, Adrienne Monnier, describiría así la primera visita del compositor: «Vino a vernos un día, solo, algún tiempo después de la primera visita de Raymonde. Sujetaba en sus manos una enorme maceta destinada a una pariente del barrio y mostraba su mejor cara de bebé elefante al que todavía no le han tirado de la nariz.» A su vez, Poulenc escribiría en un artículo publicado en *Le Mercure de France* en enero de 1956: «Cuando estoy melancólico, lo que me sucede a menudo, lo único que me hace volver a

sonreír es revivir en mi pensamiento el lejano tiempo en que veía a Adrienne Monnier casi a diario. Fue Raymonde Linossier quien, en 1916, me hizo franquear por vez primera el umbral de la célebre librería.

Raymonde Linossier, esa 'violeta negra', como la bautizara con justicia Fargue en un emotivo poema conmemorativo, fue la guía espiritual de mi adolescencia.

Ella sabía que Adrienne estaba, como decíamos entonces, 'hecha para mí'.

Y, en efecto, enseguida entablamos amistad. Yo amaba su rostro de monja golosa y ella se divertía al verme, nariz en alto, 'husmear' por su tienda.

¡Cuántos recuerdos raros y maravillosos le debo a esta amistad! En la calle Odeón he tenido el privilegio de reencontrarme varias veces con Apollinaire. Allí he conocido a Fargue y he escuchado a Valéry leer *El cementerio marino*; a Gide, *El retorno del hijo pródigo*; a Claudel, *El oso y la luna*. Allí Satie nos reveló una noche su *Sócrates*. Allí, finalmente, escoltado por Breton y Aragon, se me apareció por vez primera Paul Éluard que ha jugado un papel tal en mi vida.

[...] Ella siempre me adivinó con el corazón.»

Ya desde niño, Poulenc había sentido siempre, gracias a la importante influencia de su madre, Jenny Royer, un gran amor por la poesía y por las artes en general. Pero el encuentro con Raymonde Linossier y las visitas a la librería de Adrienne Monnier serían determinantes en su devenir. Como determinante sería también el descubrimiento, en el invierno de 1910, del *Viaje de invierno* de Schubert, una obra que marcaría su destino como melodista, un melodista que iniciaría su carrera nueve años después con *Le bestiaire*. En esta obra encontramos ya a un Poulenc pleno de facultades (él mismo se sorprende al analizarlo años después de que sea ya tan «poulenc»), con ese sentido inigualable del texto y de la prosodia que lo acompañará siempre. Porque aun cuando escriba para una orquesta, para un grupo de instrumentos o para la voz, la melodía será siempre el alma de su música y determinará la expresión y la forma. Su música será siempre vocal.

Gracias a una reimpresión del *Bestiario* en 1918, Poulenc se acerca por vez primera a Guillaume Apollinaire, poeta al que conociera en casa de la pintora Valentine Hugo, y a partir de ese momento se sentirá ligado, de un modo seguro y misterioso, como afirma en su *Journal de mes mélodies*, a la poesía de éste. No tendrá ocasión de conocer en profundidad al poeta, pues éste muere ese mismo año. Sin embargo en *Moi et mes amis* escribirá sobre él: «Apenas conocí a Apollinaire, pues yo era muy joven por aquel entonces; tenía justo diecisiete años cuando él volvió herido a París en 1916. Sin embargo pude verlo varias veces y tengo todavía en mi oído el

sonido tan especial de su voz, semi-irónica, semi-melancólica. Podría creerse que todos los poetas tienen una voz sorda y dulce, pues Apollinaire, como Valéry, como Éluard, no hacía mucho ruido. [...] ¡Cuántas cosas le debe el arte moderno a Apollinaire!»

Con el poeta, Poulenc siente que ha encontrado su verdadera línea melódica, nada en él le supone un obstáculo. El compositor habla así del modo en que ha puesto música a la poesía de Apollinaire: «Cosa capital: escuché el timbre de su voz. Pienso que éste es un punto esencial para un músico que no quiera traicionar a un poeta. El timbre de Apollinaire, como toda su obra, era a un tiempo melancólico y alegre. Había a veces en sus palabras un punto de ironía...» (*Conferencia,* 1947).

Poulenc encontró su fuente de inspiración en *Il y a,* una recopilación de poemas de Apollinaire publicada en 1925 por el editor parisino Albert Messein, con prefacio de Ramón Gómez de la Serna. Todas sus melodías proceden de ese libro, salvo *Bestiario* y *Calligrames*, última obra del poeta a la que el compositor pondrá música. Con ella Poulenc considera que ha llegado al término de sus estudios sobre la transposición musical de Apollinaire, lo que no significa en modo alguno que haya dejado de amar su poesía, sino que ésta ya no puede aportar ningún elemento nuevo a su inspiración. De hecho, en una carta fechada en 1948 y dirigida a Pierre Bernac, su cantante por excelencia, el compositor reconoce cuánto le debe a uno de sus poetas más representativos.

Con motivo de un recital dedicado a sus *mélodies*, Poulenc escribe en su diario un posible epitafio, para él su más hermoso y glorioso título: «Aquí yace Francis Poulenc, el músico de Apollinaire y de Éluard.» Y en efecto, Paul Éluard será otro de sus compositores fetiche. Si en los versos del primero no encontraba obstáculo alguno para su música, en otra carta dirigida a Pierre Bernac afirmará que es el segundo quien ha podido sacar lo mejor de él. En otra ocasión hará referencia a él como a un hermano espiritual que le ha permitido expresar lo más secreto de sí mismo y, sobre todo, de su lirismo musical. Y en verdad, algunos de sus ciclos más hermosos (*Tel jour telle nuit*, las dos canciones de *Miroirs brûlants*, *La fraîcheur et le feu* o *Le travail du peintre*) estarán inspirados por la poesía de Éluard. Su encuentro con él en 1917, en la librería de Adrienne Monnier, será uno de los más importantes de su existencia: «Enseguida tuve debilidad por Éluard. Al principio porque era el único surrealista que toleraba la música. Después porque toda su obra es una vibración musical.» ("Homenaje a Francis Poulenc», *Bulletin de la Phonothèque Nationale.*) Sin embargo esperará hasta 1935 para poner, por primera vez, música a alguno de sus poemas. Durante ese espacio de tiempo trabajará hasta conocer el secreto

prosódico de Éluard, y una vez descubierto no dejará de inspirarse en él. Con él mantendrá una nutrida correspondencia en la que intercambiarán versos, opiniones o consejos, y juntos trabajarán sobre la cantata *Figure humaine* que será impresa clandestinamente en 1943 por Rouart y Lerolle durante la ocupación alemana y estrenada en Londres al final de la guerra.

Amigos durante treinta y cinco años, el poeta rendirá así homenaje al compositor:

A Francis Poulenc (1946)

«[...] Francis yo no me escuchaba / Francis te debo el escucharme / Sobre un camino todo blanco / En un inmenso paisaje / En el que la luz se fortalece

«La noche ya no tiene raíces / la sombra está tras los espejos / Francis soñamos con extensiones / Como un niño de juegos sin fin / En un paisaje estrellado

«Que sólo refleja juventud. [...]»

De nuevo en una carta a Pierre Bernac, fechada el 6 de agosto de 1944, Poulenc escribe: «Una cosa es cierta, y es que si se ama a Apollinaire, a Éluard, a Aragon, a Loulou, etc... siempre habrá que pasar por mí. Mira qué modesto soy.» Loulou no es otra que Louise de Vilmorin, poetisa que emociona al compositor «porque es hermosa, porque cojea, porque escribe en un francés de pureza innata, porque su nombre evoca flores y verduras, porque ama a sus hermanos con amor de amante y a sus amantes con amor fraterno. Su bello rostro hace pensar en el siglo XVII, como el sonido de su nombre. [...] Es tan difícil encontrar versos gloriosamente femeninos...» (*Journal de mes mélodies*). Ambos se conocieron hacia 1935 en casa de la condesa Marie-Blanche de Polignac, amiga del compositor e hija de la célebre modista Jeanne Lanvin, en una de sus famosas noches musicales de domingo en las que se daban cita músicos e intelectuales. Vilmorin, escritora primeriza, recuerda cómo Poulenc, encantado por el único poema que hasta entonces había escrito, *Officiers de la Garde Blanche*, le pidió que escribiese para él otros tres. A ella, que no tenía una auténtica cultura musical, Poulenc le encargaba unos versos. Así pues, en Kerbastic, propiedad que los Polignac poseían en Bretaña, se pone manos a la obra y a su regreso escribe al compositor: «Has sido tú, Francis, has sido tú el primero (así que para mí tú eres Francisco I) que ha tenido la idea de 'encargarme' unos poemas para ponerles música. Así que tú has decretado que yo soy poeta. Tu confianza me honra y me halaga todavía más cuando la creo marcada por el soberano encanto de las ilusiones. [...] Si alguna vez me convierto en poeta será por tu culpa, y me pregunto si te perdonaré el haberme obligado a no asfixiar los suspiros de mi melancolía...»

Los dos mantendrán una tierna y profunda amistad a la que pondrá fin la muerte del compositor en 1963. Las circunstancias los separarán durante largas temporadas y la guerra hará que Poulenc se decida a componer el ciclo *Fiançailles pour rire*, no por la guerra en sí, sino para sentir más cercana a su querida amiga obligada a permanecer en su castillo de Hungría (propiedad de su marido, el conde húngaro Paly Pàlffi) durante un tiempo indeterminado.

La guerra le arrebatará a otro de sus poetas emblemáticos: Max Jacob. Poulenc admiraba sin reservas su *Cornet à dés* al que consideraba una de las obras maestras francesas de la poesía en prosa (junto con *Spleen de Paris*, de Baudelaire, y *Saison en enfer*, de Rimbaud); lamentaba también que la fama, siempre justificada, de Apollinaire hubiera eclipsado a la de Jacob, pues para él uno y otro se influían alternativamente. En *Moi et mes amis* relata su primera visita a la casa del poeta en la calle Gabrielle, cerca del Sacré-Coeur: «La casa vetusta era de ésas que se ven en las películas sobre Montmartre [...]. En la planta baja, Max vivía en una habitación grande y bastante oscura. Un armario de luna sin fondo ocupaba el centro de la habitación; se pasaba a través de él como si fuera una puerta. Esto hacía que Max, gracioso, dijera: 'Aquí el salón y éste es mi dormitorio'. Max, vestido de alpaca, parecía un sacristán de la basílica de Montmartre. Les he hablado [...] de un ser divertido, Eric Satie. Les juro que Max no le andaba a la zaga en rareza.»

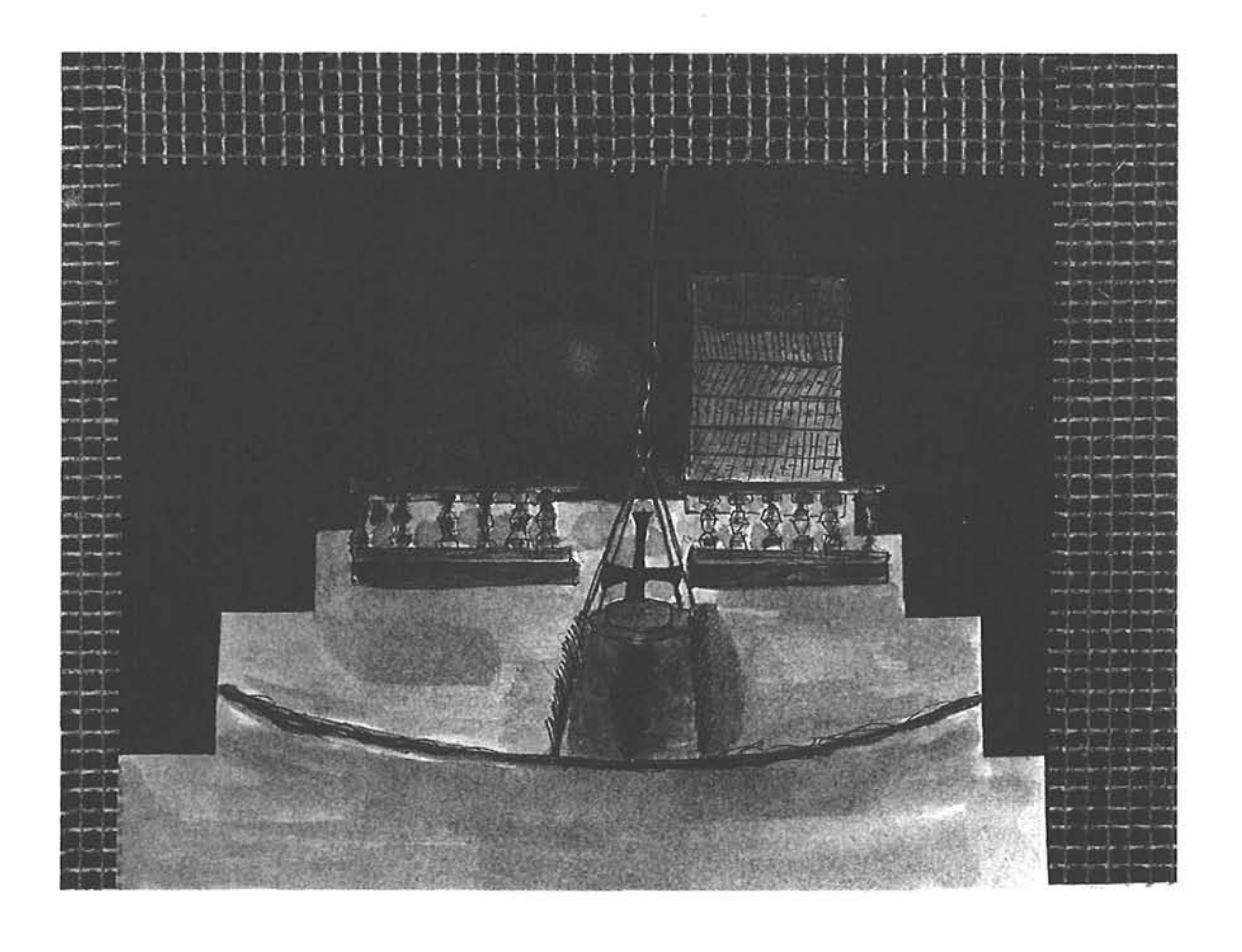
No se puede olvidar a otra persona fundamental en la vida de Francis Poulenc: Jean Cocteau. Su amistad y su colaboración comienzan en 1917 y durarán hasta la muerte de Poulenc en 1963, unos meses antes de la de Cocteau. Una abundante y variopinta correspondencia da fe de ello. Sin embargo, Poulenc pondría música sólo a *Toreador*, una caricatura de la canción de *Music-Hall*, y a *Cocardes*, en 1918 y 1919 respectivamente, y no volvería a Cocteau hasta 1958 con *La voix humaine*. En su *Journal de mes mélodies*, Poulenc escribirá a este respecto: «Ya no es tiempo de melodías, al menos para mí. Ya he sacado, creo, todo lo que podía de Éluard, de Apollinaire, de Max Jacob, etc. Nuestra asociación con Bernac llega a su fin. Tengo que buscar por otro lado. Anteayer terminé *La voix humaine*. Qué curioso que haya vuelto a Cocteau a través de la prosa.»

Cocteau escribiría a su muerte: «Una persona tan viva, tan enamorada de la vida; y de golpe, en esta habitación, una estatua de cera, un rostro cerrado con llave. Me parecía que una irremediable desavenencia acababa de producirse entre nosotros y necesitaba gritar a ese yacente: ¿Qué te he hecho? Porque la muerte sólo interesa a los muertos.»

«En un minuto, una fuente fresca de la que manaba la música había enmudecido. Nunca más escucharemos nacer y renacer ese milagro de

equilibrio misterioso entre lo nuevo y lo clásico, entre la herencia de los maestros, la invención robusta y como campesina de las melodías en las que la ciencia y la frescura infantil se envolvían una a otra, en las que la masa orquestal servía a nuestros textos, en lugar de servirse de ellos...»

Emotiva y justa oración fúnebre para quien fue desde su más tierna infancia un gran amante de la poesía, para quien la transposición musical de un poema debía ser un acto de amor y nunca un matrimonio de razón, para quien nunca relegó la palabra a un segundo plano.



Christopher Marlowe: *Fausto.*
Versión de Marcos González. *Boceto de atmósfera: Cámara de Fausto*

Cartas inéditas de Vicente Blasco Ibáñez a Fernando Antón del Olmet (1924-1926)

1. Antecedentes

Vicente Blasco Ibañez publica los tomos I y II de su libro de viajes La vuelta al mundo de un novelista *en la Editorial Prometeo de Valencia en 1924. El tercer tomo aparece en 1925. En el tomo II, página 41, hace referencia al Marqués de Dosfuentes (pp. 34-35, en la moderna edición de Plaza Janés, Barcelona, 1984[4]):*

> *«Tengo un amigo y compañero de letras que ha residido en esta capital dos largas temporadas, y me conduce a muchos lugares cuyo conocimiento requiere una larga observación. Es el Marqués de Dosfuentes, ministro plenipotenciario de España; diplomático que vive como un prócer de otra época, escritor que en su libro* El alma nacional *supo condensar como nadie lo mejor y lo más sano de esta raza. [...] Gracias a él pude conocer en poco tiempo todas las personalidades interesantes de este barrio célebre[1] que asisten fielmente a sus comidas y recepciones»).*

Blasco Ibáñez efectúa este viaje en el Franconia, *buque en el que zarpa desde Nueva York para completar su periplo alrededor del mundo, desde el otoño de 1923 a abril de 1924, en total seis meses.*

2. **El alma nacional**

Fernando Antón del Olmet es un diplomático que a lo largo de su vida mantiene abundante correspondencia con personajes compañeros de carrera, como Juan Valera –cartas aparecidas en Cuadernos Hispanoamericanos *nº 520– y otros muchos intelectuales y políticos de su tiempo, entre ellos Blasco Ibáñez. Las que a continuación se transcriben se encuentran en el Fondo Cultural Espín de Lorca, de la Fundación Cultural «Caja de Ahorros del Mediterráneo».*

[1] *El de las legaciones diplomáticas.*

El alma nacional *(Imprenta Cervantina, Madrid, 1915) es un libro en el que el marqués desarrolla su credo político. Lo concibe en 1900, cuando inicia un movimiento de regeneración nacional, tras su primera estancia en Pekín como diplomático, lo que le permite también escribir sobre* Los problemas de la China *(1901). Debió entregarle el libro en la visita a Pekín anteriormente citada por Blasco Ibáñez que lo leyó en el barco antes de llegar a Hong-Kong.*

En este libro subtitulado Genealogía psicológica del pueblo español *desarrolla el diplomático su concepto político sobre el nacionalismo ibérico que sustenta como base para la regeneración, una más, de España. Diferenciamos este nacionalismo del diplomático, liberal (y quizá esto es lo que provoca el entusiasmo de Blasco Ibáñez), cuyas bases programáticas son «afirmación de nuestra personalidad castiza, la reintegración de nuestra espiritualidad, la vuelta a nuestra pasado histórico» (p. 338), del de Vázquez de Mella, que sería tradicionalista, cesarista, absolutista.*

3. Blasco Ibáñez y el premio Nobel de literatura

Como cuenta el escritor valenciano, en 1924 estuvo propuesto como candidato al premio Nobel. Su escrito en contra de la dictadura de Primo de Rivera le alejó, según su propio testimonio, de ello. Efectivamente, es expulsado de España por el gobierno de Primo de Rivera a causa de los incesantes ataques lanzados por todos los medios contra Alfonso XIII y la monarquía, por lo que ha de pasar sus últimos años exiliado en su quinta de Menton. Este hecho es inmediatamente posterior a su vuelta al mundo en un crucero apto sólo para millonarios.

4. Las cartas

Se encuentran depositadas en el Fondo Cultural Espín de la Caja de Ahorros del Mediterráneo en Lorca, entre las obras de Joaquín Espín Rael y su hijo Enrique Espín Rodrigo, donadas por doña Carmen Ayala Gabarrón, formando parte del legado del marqués que estaba en posesión de doña Magdalena Niño Dégano.

José Luis Molina Martínez

Carta 1ª. Escrita en papel de la empresa Cunard R.M.S. «Franconia». 17,8 X 11,5 cms. papel de barba El Escudo.

Hongkong. Enero 12/1924
Sr. D. Fernando Antón del Olmet
Marqués de Dosfuentes
Pekin

Querido Fernando: he terminado de leer *El alma nacional.* Es una obra singularmente magnífica y no hay que decir más. Resulta un trabajo de alto patriotismo el procurar su difusión universal, haciendo que sea traducida a muchos idiomas, y me place mucho contribuir a ello.

Empecemos por el francés. Cuando venga Ud. a Europa lo haremos inmediatamente. Pero convendría antes ocuparse de la traducción para ganar tiempo.

¿No hay ahí ningún francés algo literato que pudiera hacerla?

Sería para él una ocasión de que su nombre sonase en París, pues seguramente los periódicos de allá hablarían de la obra.

En fin: escríbame sobre esto lo que juzgue oportuno.

Yo estaré a primeros de Abril en Menton. Ya sabe mis señas. Villa Fontana Rosa/ Menton/ (Alpes Marítimes)/ France.

Me esperan en Manila filipinos y españoles, cordialmente unidos para hacerme un recibimiento ruidoso. Voy a dar una conferencia en el teatro más grande de allá. Tema «Lo que ha hecho España por el progreso de la humanidad».

Termino esta carta.

Me están esperando varios amigos de Hongkong. Una vida demasiado atareada y vertiginosa la que llevo en este viaje.

Mis saludos a todos los amigos.

Un abrazo de su fraternal amigo y admirador

Vicente Blasco Ibañez

Un ruego, querido Fernando.

He sabido que la última noche que estuve en ese hotel, mientras Ud. y yo tomábamos café y los demás amigos presenciaban en el hall las suertes del prestidigitador chino, el encargado de negocios de Méjico y su esposa me buscaron inútilmente y se fueron.

Yo les había invitado a esta visita y siento muchísimo aparecer como un hombre desatento, aunque sea involuntariamente.

Se trata, además, de personas que me fueron muy simpáticas y con las cuales verdaderamente deseaba conversar.

Le ruego que les presente mis excusas por esta falta que fue obra de la casualidad. Lamento mucho que no se les ocurriera buscarnos en el comedor.

Dígales que en Menton me tienen a sus órdenes deseando serles grato, y si no vienen por allá espero verlos cuando yo vuelva a Pekin.

Carta 2ª. Papel timbrado. Vicente Blasco Ibañez/ Villa Fontana Rosa/ Menton (Alpes-Maritimes)/ Adresse pour Télégrammes/ et Câblegrammes:/ «Fonrosa Menton». Carta mecanografiada con una cinta azul. 3 hojas por una cara a lo ancho: 21,5 X 13,8 cms

21 Abril 1924
Sr. D. Fernando Antón del Olmet
Pekin

Querido Fernando: Ya estoy aquí en esta su casa y tanto Chita como yo le repetimos nuestro agradecimiento por las atenciones que tuvo con nosotros a nuestro paso por Pekin.

He tardado unos días en escribirle porque no quería hacerlo sin cumplir una promesa. Recordará usted que le hablé del célebre y raro libro del conquistador Vargas Machuca, titulado «Milicia Indiana», y que fue como un Manual de los guerreros españoles en América. Apenas llegué pedí este libro a los libreros de viejo de Madrid y por este mismo correo se lo envío en paquete certificado. Me ha costado mucho encontrarlo.

Pensé enviarle encuadernados los dos pequeños volúmenes pero esto hubiera retrasado mucho el envío y prefiero remitírselos en rústica para que los tenga antes. Sé que le van a gustar mucho. Usted que ha cantado como nadie el alma heróica española necesitaba estos dos pequeños tomos.

Creo que habrá visto en el «ABC» las fotografías que sacó Chita y en las que figuramos la Señorita Prat, usted y yo.

Le escribo con la duda de si esta carta llegará a sus manos inmediatamente o si estará usted camino de Europa como me anunció.

De un modo u otro ya sabe que me tiene a sus órdenes, muy de veras, deseando ayudarle y servirle, y que debe usted avisarme siempre su llegada.

Le ruego que salude en mi nombre a todos los amigos y amigas que conocí en su casa y cuyos nombres no menciono pues resultaría larguísimo.

Si por desgracia no viene usted a Europa este año, ya sabe que aquí me tiene a sus disposición como si fuese «su Cónsul» y que todo lo que pueda hacer por usted lo haré con mucho gusto.

Chita me encarga mucho que le salude muy afectuosamente, así como a Elenita Prat de la que se acuerda con gran frecuencia.

Reciba una abrazo de su amigo, compañero y admirador

Vicente Blasco Ibáñez

P.D. En el mismo paquete que va la «Milicia Indiana» le envío los tres últimos volúmenes que he publicado[2].

Carta 3ª. 27,5 X 21,5. 2 folios a máquina, cinta azul.

30 Diciembre 1924

Querido Fernando: Anteayer en paquete certificado le remití un ejemplar de «La vuelta al mundo de un novelista». En los capítulos que tratan de Pekín encontrará algo que hace referencia a su persona, con todo el afecto que usted me inspira.

No crea usted que he tenido olvidado su libro «La raza española» (así debe llamarse en la traducción, a mi modo de ver), durante mi silencio en los últimos meses.

Vengo de pasar tres meses en París y he hablado del libro de usted con editores y traductores.

Lo más importante que es encontrar un editor, está ya hecho, y no ofrece ninguna duda. Dos editores tengo importantes, como Calmann Levy y Flammarion que están dispuestos, cada cual por su lado, a publicar su libro. Pero el libro hay que darlo traducido y aquí empieza la dificultad. Ningún editor de Paris acepta los originales si no están en francés, listos para ser enviados inmediatamente a la imprenta.

He hablado a los varios traductores que traducen novelas mías para que se encargasen de este trabajo, y todos han dicho lo mismo. Ellos aceptan el traducir una novela sin ninguna retribución fija, porque comparten los derechos de autor con el novelista, y una novela por poco que se venda bien

[2] *Posiblemente se refiera a* La tierra de todos *(1922),* El paraíso de las mujeres *(1922) y* La reina Calafia *(1923).*

siempre llega a cinco o seis mil ejemplares, lo que les asegura una recompensa por su trabajo de tres mil francos cuando menos.

Una obra histórica, filosófica, étnica, etc, tiene un público muy limitado y ninguno de ellos quiere aceptar el traducirla sino es por una retribución fija y pagada antes de la aparición del libro, de modo que les garantice una recompensa por su trabajo.

Todos ellos piden de 2.500 a 3.000 francos por hacer una traducción del libro, dejando después al autor la percepción entera de sus derechos para que se compense si es que la obra obtiene buena venta.

Recordará usted que en Pekin ya le dije yo la conveniencia de que la obra me la diese ya traducida al francés. Era que presentía las dificultades con que íbamos a tropezar del lado de los traductores.

Si usted tiene ahí quien se encargue de traducir la obra todo quedaría resuelto magníficamente. Una vez la traducción en mi poder la daría a cualquiera de los dos editores y el libro aparecería inmediatamente.

Usted dirá qué vamos a hacer. Le repito que lo más difícil, o sea el editor, lo tenemos a nuestra disposición.

Recibirá usted igualmente con mi último libro un ejemplar del folleto que he publicado sobre la situación de España y que tanto ruido ha movido en el mundo[3].

Sé bien que nada voy a ganar con él y en cambio perderé mucho. Pero es un asunto de conciencia y a mis años me creo relevado de transigir con la mentira y la injusticia.

Ahora, como hay tiranía en España para la prensa, para el libro, etc, y únicamente se puede decir lo que quiera tolerar el Directorio, los reaccionarios se dan un hartazgo de ataques imbéciles y calumniosos, pero cuando termine este período de pesadilla habrá que dejar en libertad a la prensa –con monarquía o con república–, cada uno podrá hablar y podrá escribir... y entonces al «volverse la tortilla», el espectáculo va a resultar interesante.

No le canso más. Muchas veces he pensado en usted al leer los sucesos de China, pero creo que llevará usted una existencia dulce y laboriosa, de placeres amorosos y de estudios profundos.

Ya sabe que espero sus noticias deseando servirle en todo lo que me encargue. Un abrazo de su amigo y compañero

Vicente Blasco Ibáñez

[3] Una nación secuestrada. Alfonso XIII desenmascarado, *aparecido como libro en Francia y como folleto clandestino en España, en octubre de 1924. José María Carretero (El caballero audaz) escribió un libelo contra libro y autor:* El novelista que vendió a su patria. Tartarín revolucionario. *Sale en defensa de Blasco Ibáñez, José Más:* Blasco Ibáñez. La jauría.

Carta 4ª. Dos folios de igual características que la carta 3ª

5 agosto 1925

Querido amigo y compañero: Le pido perdón por no haber contestado antes su carta, pero emprendí un viaje a los pocos días de recibirla y luego han caido sobre mí numerosos y pesadísimas ocupaciones que absorben todo mi tiempo.

Voy a darle ante todo la noticia de que Elena y yo nos hemos casado aquí en Menton, el día 4 de Julio[4]. Fue un acto que deseábamos guardar en secreto hasta Noviembre o Diciembre, pero se enteraron los corresponsales de los grandes diarios ingleses y americanos y nos fotografiaron cuando salíamos solos de la Alcaldía de Menton. La noticia y la fotografía han circulado por casi todos los diarios de la tierra. No sé si la prensa noruega habrá hablado de esto. Los diarios españoles son los únicos que por imposición de la previa censura apenas si han podido dar la noticia en dos líneas.

No sabe cuanto celebramos que esté usted en Europa, aunque demasiado al Norte. Precisamente hace un año que estamos preparando un viaje a Suecia y Noruega. Pensábamos realizarlo este año, pero lo hemos dejado para el año próximo. Vamos especialmente a Stockholmo donde tengo un gran editor que publica mis libros traducidos al sueco, y numerosos amigos. De allí pasaremos a Oslo, nombre feo en comparación con el antiguo de Kristianía.

Vamos después de esto a marcar bien las fechas para ver si de este modo podemos vernos antes.

Chita y yo acabamos de realizar un viaje por la Provenza donde he hecho estudios para mi próxima novela «El Papa del Mar». Permaneceremos aquí todo el verano y a mediados de Octubre iremos a Paris. Estaremos en Paris Octubre, Noviembre y una parte de Diciembre. Si usted va a Paris en aquellas fechas dígamelo para combinar la manera de encontrarnos.

Celebro que se dedique a la traducción francesa de su libro y ya sabe que yo estoy dispuesto a servirle en todo lo que está al alcance de mi influencia, recomendando su publicación a la casa Flammarion o a la casa Calmann-Levy; ya veremos cuando llegue el momento.

Me place mucho que le haya gustado lo que dije de usted en «La vuelta al mundo de un novelista».

[4] *Se refiere a su segunda esposa, Elena Ortúzar, rica mujer chilena. Su primera esposa, María Blasco del Cacho, con quien había contraído matrimonio en 1892, falleció el 21 de enero de 1925.*

A mediados de este mes se publicará el tercer tomo de dicha obra y se lo enviaré para que la complete, pues creo que recibiría usted el primero y el segundo con dedicatoria que le envié a Pekin.

Nada más por hoy. Como ya le he dicho nos quedamos todo el verano aquí. Chita se entretiene yendo a Montecarlo y yo voy a empezar a escribir «El Papa del Mar» que es la novela del Papa Luna. A continuación escribiré «A los pies de Venus» (Los verdaderos Borgias), «Las riquezas del gran Kan» (El verdadero Colón que usted conoce perfectamente), etc, etc.

No le canso más. Afectuosos saludos de mi mujer y reciba usted un abrazo de su amigo y compañero que le recuerda continuamente.

Vicente Blasco Ibañez

Carta 5ª. En el mismo papel y las mismas medidas que las anteriores. 2 folios.

30 Junio 1926

Confidencial

Querido Fernando: Ya sabe usted que los chulos de Madrid dicen que hay un sexto sentido «el de hacerse cargo», y yo no olvido nunca este sentido, procurando siempre darme exacta cuenta de las cosas. Por esto nunca se me ocurrió la posibilidad de ir a verle cuando pasase por esa capital.

La profesión de diplomático es muy vidriosa y más cuando se representa a una país atrasado y monárquico, como el nuestro, que es así como una pieza empolvada de museo de arte restrospectivo.

Este año vamos a veranear en Suiza. Se ha hecho ya tarde para ir al Norte de Europa. Creo que mi esposa y yo haremos dicho viaje el año que viene. Y cuando pasemos por Oslo nos detendremos dos o tres días nada más, de puro incógnito, pues a nosotros lo que nos interesa es ver los paisajes.

Siento que le hayan acarreado contrariedades las palabras afectuosas de mi libro, referentes a usted, pero bien sabe que yo las escribí con la mejor intención del mundo.

En lo que se refiere a su libro le diré que no puedo hacer nada con ningún traductor en este momento, pues ya ha empezado el verano y todos ellos se han ido de Paris. Lo mismo ocurre con los editores. Trataré este asunto en Octubre o Noviembre, cuando yo vaya a Paris, pues pienso estar allí hasta principios de Enero.

Mi mujer y yo vamos ahora todos los años a Paris, en estos primeros meses del invierno, volviéndonos aquí en los primeros días de Enero, cuando empieza la temporada invernal.

Yo he trabajado mucho en estos últimos meses, escribiendo mi novela sobre Colón, que se titula «En busca del gran Kan».

Por este correo le remito mi última novela «El Papa del Mar». Usted que tanto ama los estudios históricos tal vez la encontrará agradable.

Nada más por hoy y reciba los cariñosos recuerdos de su amigo de siempre

Vicente Blasco Ibáñez

Elena le saluda igualmente. No sé si se enteraría usted de que nos casamos hace un año, el 4 de Julio de 1925. No dimos parte a nadie, pero publicaron la noticia con una fotografía nuestra los diarios ingleses, los de los Estados Unidos y muchísimos de otras naciones.

Carta 6ª. Un folio de igual tamaño y medidas.

6 Septiembre 1926

Querido amigo Fernando: Veo, por lo que usted me indica en su carta, que el artículo publicado por la prensa de esa capital solo contiene mentiras y disparates. Ni yo me propongo ir ahí en otoño, ni pienso en lo del premio Nobel. Dicho premio me lo iban a dar hace dos años, cuando largué mi folleto político que tanto ruido produjo. La prueba del romanticismo con que hice esto la facilitan los hechos de que Maura y otros amigos estaban preparando mi elección en la Academia Española por unanimidad, y mis amigos y traductores de Noruega me preparaban lo del premio Nobel. Yo por caballerosidad les escribí desde París, a uno y a otros, unos quince días antes, anunciándoles lo que iba a hacer para que desistiesen de sus gestiones, y ellos fueron los primeros en conocer mi futura actitud. Después de esto ya no he vuelto a pensar en el Premio Nobel. Otras cosas me traen preocupado, especialmente las tres novelas que estoy preparando sobre el descubrimiento de América.

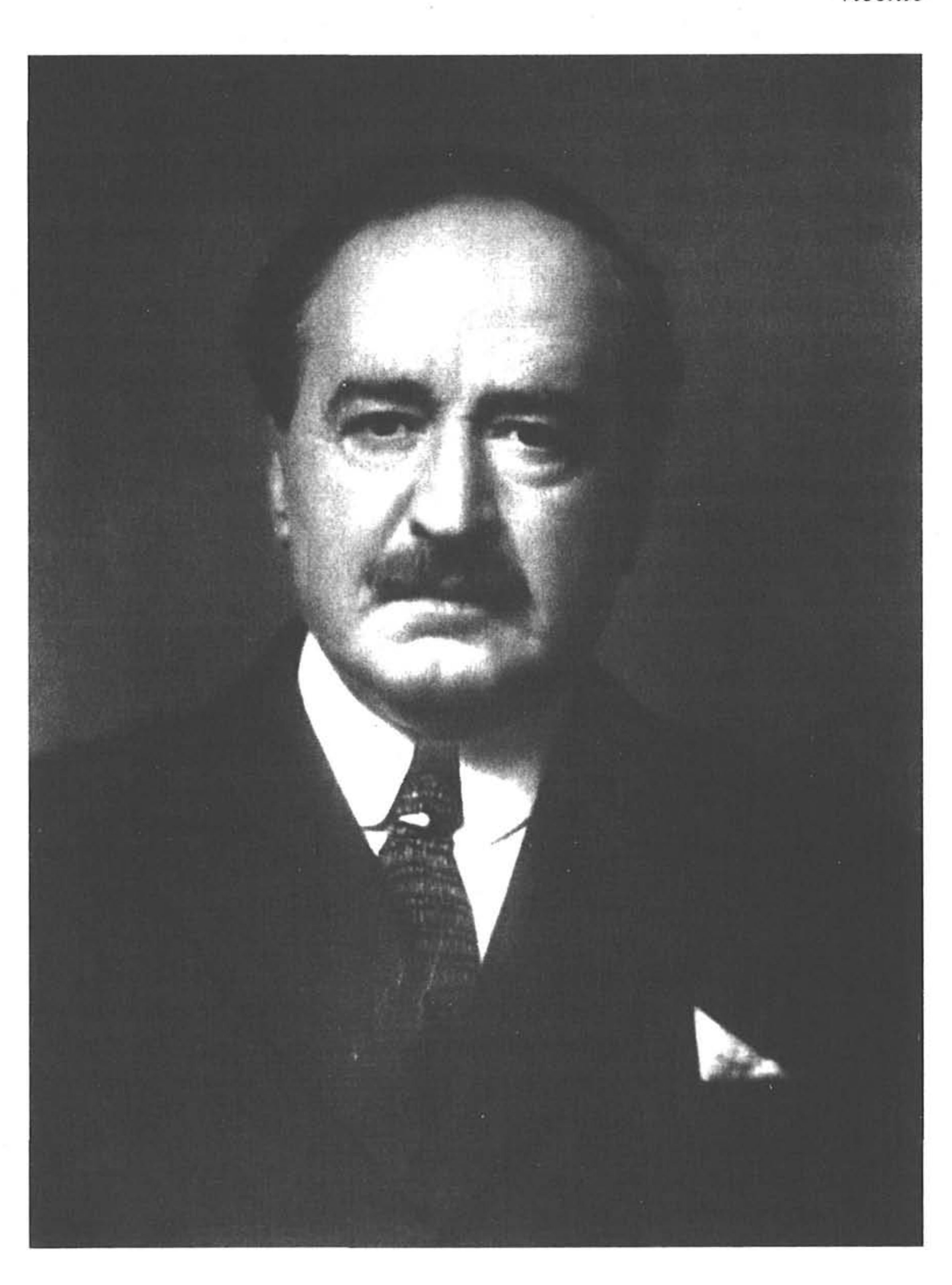
Tampoco se me ha ocurrido jamás el dar conferencias en los paises escandinavos. No sé quién ha podido inventar tal absurdo.

No le escribo más por hoy. Estoy ocupadísimo, trabajando más de catorce horas diarias. Dentro de unos meses, por los libros que recibirá usted

míos, se irá dando cuenta de lo que he trabajado y lo que sigo trabajando. Únicamente escribo esta carta porque es para usted. Mi secretario se encarga de contestar toda la correspondencia.

Elena y yo le enviamos muy afectuosos recuerdos

Vicente



El padre de Kafka

Santiago Sylvester

Cada tanto la literatura adjudica carácter arquetípico a un personaje: la duda para Hamlet, la lealtad familiar para Antígona, lo quijotesco para don Quijote, lo gauchesco para Martín Fierro y Santos Vega. Una de esas adjudicaciones (finalmente literaria: provenga de la vida o de la invención, hoy ya no importa) atribuye la autoridad paterna, aterradora, a Hermann Kafka, padre de Franz.

Desde la primera vez que cayó en mis manos la *Carta al padre*, hasta hoy, cuando he vuelto a leerla, sucedieron algunas cosas: al hecho de ser hijo he sumado el de ser padre, he ampliado mis lecturas kafkianas y he conocido Praga.

Empezando por el final, diré que Praga, siendo una de las ciudades más señoriales de Europa, tiene un sello en la frente. Kafka es uno de esos pocos escritores que logran adjetivar con su nombre una situación o un ámbito. Quiero decir que Praga, por fatalidad literaria, es una ciudad kafkiana: tiene una hermosura sombría, graves movimientos debajo de una superficie aparentemente inocua. O al revés: nada parece inocuo allí, ni las cariátides, ni el reloj de la plaza, ni las torres en punta de la catedral, ni el cementerio judío con sus lapidones clavados a pique en la tierra, ni siquiera (para no mentar al emblemático Castillo) el paisaje aristocrático de los cisnes negros navegando en el río Moldava: nada parece inocuo, y sin embargo allí la vida debe ser vivida como en cualquier lugar. Sólo que en Praga lo kafkiano (lo que ha quedado bautizado así) asoma las orejas en el rincón más ingenuo, si cabe esta palabra en un sitio después de haber sido revisado por Kafka. Pero éstas son, reconozco, consideraciones de viajero predispuesto por un par de alegorías, y ahora no se trata de impresiones de viaje sino de impresiones de lectura.

La primera vez que leí la carta, yo tenía veinticinco o veintiséis años y estudiaba derecho en Buenos Aires. Sufrí el impacto de saber que estaba ante un portentoso y seguramente merecido ajuste de cuentas; pero hubo algo que modificó sustancialmente el punto de vista: un buen día me di cuenta de que esa carta había sido escrita por un abogado de treinta y seis años que, a pesar del agobio que le causaba su padre, nunca, estrictamen-

te, se había ido de la casa paterna. ¿Cómo es posible, fue mi pregunta obvia, que un hombre hecho y derecho (diez años mayor que yo entonces) haya resistido semejante malestar sin tomar la menor distancia física del foco de su enfermedad? Esto, para alguien que vivía desde hacía cinco o seis años a mil setecientos kilómetros de su padre, tenía todo el aspecto de ser, más que un merecido ajuste de cuentas, una extraordinaria complicación, una pieza maestra del exceso, o tal vez un malentendido que, en el mejor estilo de su autor, estaba agudizado por la seducción que sobre él ejercía el mismo hecho que denunciaba.

La *Carta al padre* fue escrita en noviembre de 1919, y es una pena que por ese tiempo Kafka haya suspendido su diario: hubiera sido interesante espiar qué pensaba al margen de tan espeso asunto. Aunque tal vez nos hubiera tocado leer una superposición.

En esta carta, la más literaria y trabajada de cuantas haya escrito, se puede reconocer el estilo epistolar de las que también envió a Felice Bauer y, sobre todo, a Milena Jesenska: piezas maestras del asedio, sin dejar escape al destinatario, que lo situaban, no en el lugar del novio o del amante, sino en el de acusador y culpable, sin que se llegue a saber, como en *El Proceso*, el motivo de ambas cosas.

Con su padre opera de un modo similar. Una prosa minuciosa, exasperante, que no avanza en línea recta sino por meandros, con el método judicial del que prueba y arrincona, y si entreabre una puerta es sólo para poder cerrarla. Así, comienza declarándolo inocente con el propósito de condenarlo, aunque tampoco sea clara la condena.

Podemos dar por cierto, ya que es evidente, que el catálogo de agravios que enumera está fundado, y todo este asunto doloroso llega a conmover por lo que subyace, pero la prosa no es conmovida sino más bien fría, con bastantes «astucias de abogado», como él reconoce en una carta a Milena, y las pruebas aportadas tienen una generalidad tal que son legión en este mundo los que, confesos de paternidad o no, podrían ser acusados por Kafka de tener los defectos de su padre. Hay, sin dudas, una buena dosis de autoritarismo en ese hombre fornido, de voz sonora, amante de la bebida blanca y de las mujeres, que tuvo que hacerse a sí mismo a partir de una infancia pobre y mezquina; y se detecta con facilidad (y hasta se comprende) su desinterés por el mundo mental de su hijo; pero sería oportuno valorar qué tipo de condena merece alguien al que se lo acusa de ser robusto, tener salud, apetito, humor, facilidad de palabra, presencia de espíritu, cierta generosidad y que, a la vez, enarbola un temperamento fuerte e irascible: en síntesis, si nos atenemos a su hijo, «un verdadero Kafka». Hay una anécdota central de su primera infancia, según la cual su padre lo castigó, ence-

rrándolo «un ratito solo» en el balcón oscuro, porque lloraba: de este incidente saca el juicio devastador de haber llegado a un camino cerrado para siempre (el del estímulo, el de la amistad con su padre) y el sentimiento de anulación más extremo: el de no ser «absolutamente nada para él». Se siente oprimido por su corpulencia: su padre tiene los hombros anchos, y esto lo humilla en una tarde que, con seguridad, toda su familia supuso que había sido feliz en la playa. Otra acusación reiterada es la de ser contradictorio: en lo personal, en lo social, en lo religioso; lo acusa de trato despótico con él y con los empleados de la tienda, y aunque da ejemplos desagradables, el lector ve, sobre todo, a un hombre directo (no más que otros) empeñado en sacar adelante a su familia en una situación difícil. Lo ofende que su padre recuerde las privaciones de su infancia, como si la mención de los esfuerzos por superarlas escondiera una demanda contra él. Finalmente lo acusa de darle la libertad para escoger una profesión, cuando seguramente un hombre hecho a sí mismo no sentía sino orgullo por haberle dado a su hijo, no sólo una profesión, sino la libertad de optar.

Hay, sin dudas, base para iniciar el juicio, pero la pregunta es en qué consiste la acusación, porque uno tiene la sospecha, casi la certeza, de que si su padre hubiera sido débil, condescendiente, bien dispuesto y casto, habría recibido una reprimenda por ello, con otra acumulación de pruebas presuncionales en su contra. Su única posibilidad de librarse del pleito habría sido, me parece, la de no ser el padre de Kafka; y con esto nos acercamos al núcleo de la acusación.

En un pasaje de la carta, Kafka dice expresamente que todo lo que escribió tiene el mismo destinatario: «Mis escritos trataban de ti; en ellos exponía las quejas que no podía formularte directamente», con lo cual *El proceso*, *La metamorfosis*, *En la colonia penitenciaria*, y todo lo que hasta entonces había escrito, se vuelve un reclamo indirecto, un aullido atroz en el oído sordo de su padre. Es conmovedor este poderoso llamado de atención, y sin embargo, queda pendiente, por la desmesura, ese nudo cerrado que, a la vez que en el padre, habrá que buscarlo en la extrema sensibilidad del hijo. El deterioro de sus relaciones familiares había llegado a la situación de mantener, como él mismo lo dice, un promedio de veinte palabras diarias con su madre, casi ninguna con su padre y decididamente ninguna con sus hermanas casadas y cuñados, y proclama varias veces en su diario su aversión por «la noria familiar», aunque hay que entender que el origen de este deterioro está en la relación que denuncia en su carta.

El largo meandro circular, implacable, que es la *Carta al padre*, hace de la maraña un método difícil de desentrañar; de la prueba de indicios, una demostración; y concluye poniendo en el lugar del acusado, no ya a Her-

mann Kafka, sino al padre genérico, a la figura paterna en sí, que es condenable por serlo, por representar la ley, el límite, el modelo y finalmente el poder. El proceso judicial de esta carta termina desplazando al padre concreto y se orienta contra el principio de autoridad, a partir de la extrema crispación que le produce el hecho inevitable de que quien tiene el poder lo ejerza: lo irritante es que lo haga, que se beneficie con la desmesura de mandar, de administrar, que se aproveche de ser quien es, de tener el rol que tiene. Kafka, con la lucidez de su ojo infalible, debió darse cuenta de esa situación inesperada: que alguien pueda ser culpable por ser quien es, como si el papel pudiera ser más doloso que la conducta; tal vez por eso su conflicto con el padre queda irresuelto, condenados ambos a una pena imposible de ser llevada a cabo o, peor, a una inocencia sospechosa que no sirve a ninguno de los dos. Un pensamiento que sería paradójico si no fuera desesperado, que arrastra algo más, doloroso y confuso: su punto de vista es cuestionable precisamente *porque* es el suyo; y su padre merece el proceso al que lo somete precisamente *porque* es su padre. Incluso cuando afirma que sus imputaciones son «detalles completamente insignificantes», enseguida los agiganta y presenta como intolerables: y son intolerables, una vez más, *porque* pertenecen a la conducta paterna. De aquellas causas, estas consecuencias, con el agregado de que no importa si la causa es cierta, siéndolo en efecto.

Sin embargo, el núcleo más genuinamente kafkiano tal vez pueda expresarse así: ninguno de los dos es culpable de nada, ni tampoco inocente, porque el método está equivocado; de donde resulta que hay que volver una y otra vez al comienzo para llegar, en cada caso, a una conclusión presuntamente errada, ya que nada garantiza que sea cierta. Ellos (padre e hijo) son las piezas en juego, partes del proceso fenomenológico que los enfrenta por una razón que, más que fatal, es inevitable. «Todos los errores humanos son errores de método», dice, y a partir de ahí ya no es una filosofía de fondo lo que los condena sino su puesta en práctica, el procedimiento, que se instaura por ignorancia, ceguera o necedad. De este modo, si se llega a la inocencia del acusado, ¿es posible afirmar que es inocente?; y al revés, si se arriba a la culpabilidad, ¿quién puede asegurar que la sentencia es justa? Ambos supuestos están excluidos, son partes de un error (inocencia equivocada, culpabilidad cuestionable) que ni absuelve ni condena sino que deja en suspenso el paso próximo, flotando para siempre como una amenaza y, seguramente, también como un error.

Este enredo, que yo me atrevería a calificar de psicológico si conociera exactamente el valor de esa palabra (y que sólo me animo a calificar de exasperante), da vueltas sobre sí en un juego de deshacer lo hecho sólo para volver a hacerlo, y así sucesivamente. En algún momento reconoce virtu-

des en su padre (por ejemplo, que es muy trabajador) e inmediatamente construye la interpretación oblicua del que desconfía y rechaza ese reconocimiento; aunque al poco tiempo vuelve sobre él. Le gusta el malentendido: de él, hace un método; de él saca conclusiones y, de paso, una de las literaturas más apasionantes de este siglo. Kafka es un profesional del «pero», utilizada esta reticencia como corrección de lo ya dicho: lo que termina convirtiéndolo en profesional de la desconfianza.

O, como él mismo le escribe a Milena, él es un «profesional del dolor de cabeza»: tal vez por eso la palabra más repetida en esta carta sea «culpa», unas veces para que caiga sobre sí, otras sobre su padre, y otras, previsiblemente, para tentar la doble acusación de tener y de carecer del sentimiento de culpa. Y en este juego envolvente de demolición por minuciosidad llega a la conclusión exorbitada de que todo lo que provenía de él le daba «asco» a su padre: culpa terrible y devastadora, cuyo nudo no se ata sólo alrededor de una relación enferma sino de un sistema organizado en torno a ese sentimiento.

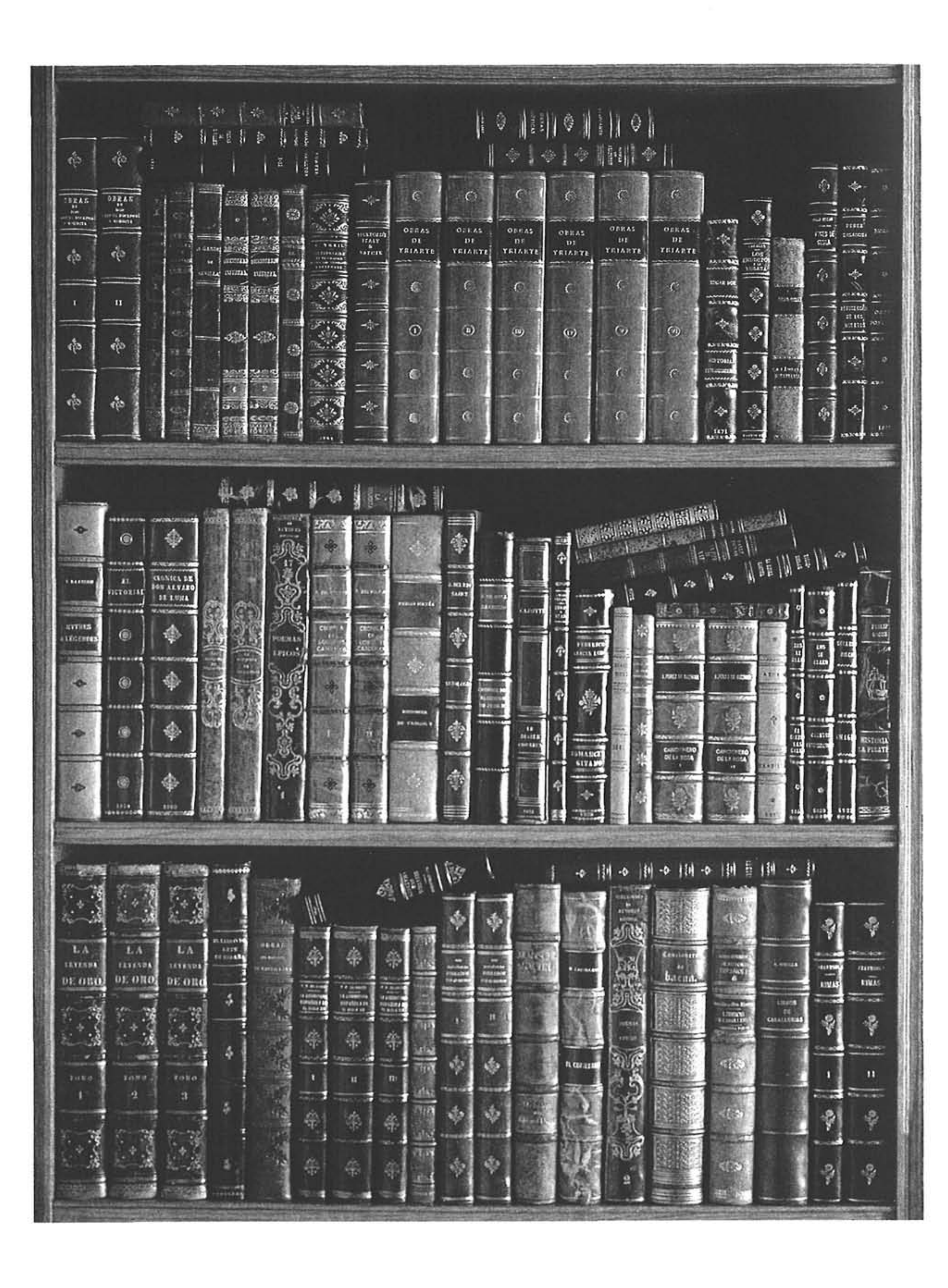
Aquí toca hacer mención al sistema de autocontrol fundado en la culpa, que desde la Biblia organizó el judaísmo y que el cristianismo terminó por extender a toda la cultura occidental. En su origen, éste fue un sistema civilizatorio, si se piensa, por ejemplo, en el desenfreno impune de los dioses griegos. El mundo griego no estuvo construido sobre la idea de culpa, ni sobre su complicada consecuencia: pecado, castigo o absolución; sino sobre la energía, el predominio del fuerte y los ciclos de la naturaleza. Esto dio como resultado la arbitrariedad olímpica, porque, como decía alguien, cualquier dios griego, a la luz del derecho penal actual, merecería por lo menos diez años de cárcel. El sistema de la culpa vino a establecer un freno a la expansión natural, a decir que no todo podía ser pulseadas y abuso en las relaciones humanas, y así nació la piedad: no sólo como sentimiento (que ya existiría) sino como fórmula de contención social. Sin embargo, con la acumulación del tiempo, este sistema se volvió opresivo; por eso no parece casual que el catolicismo haya instaurado la confesión como método de descarga de la culpa, ni que años después alguien (por ejemplo Freud) haya encontrado parecida solución para los que no aceptan el confesionario: dos maneras de atenuar el efecto paralizante de la conciencia escrupulosa, con la lógica evidente de que ambas soluciones fueron correcciones al agobio de la culpa. En el caso de Kafka (todo un catálogo de este sentimiento), lo que está en juego es la «culpa original» y, a partir de su existencia, todo lo demás es desarrollo de ella; ella abarca la totalidad, ocupa el lugar del padre, de donde resulta que el padre ya no tiene escapatoria: él es el pecado original, lo que corresponde expiar.

Qué se puede hacer con una conclusión como ésta (además de literatura), es difícil predecirlo. El padre es nada menos que el culpable original, y lo que pueda resultar como proyección de esto es algo que uno supone escrito en los manuales de subsistencia: sólo resta pensar en un ataque frontal, sin piedad y sin dejar sobrevivientes: tierra arrasada, con la sospecha de que todo responde a una monstruosa equivocación. A partir de ahí, ya se puede expresar la idea sin salida (y que sea cierta) de que «cuanto mayores sean mis éxitos, peor acabará todo»; y esto es así porque precisamente el único éxito que importa es la expiación de ese pecado original que es el padre.

Pero (ya se ha dicho que el «pero» es inherente a Kafka) en términos kafkianos eso no significa la muerte del padre: esto hubiera traído algún alivio, y de lo que se trata es también de suprimir la posibilidad del alivio. Se trata, entonces, no de matar al padre (como en todo caso aconsejan los manuales de supervivencia), sino de conservarlo vivo, parte necesaria del diálogo de sordos que proponen ambos, diálogo implacable e imposible (implacable por imposible), en el que cuenta, no la idea de arrimar alguna solución, sino la idea de que el diálogo no tiene solución. Hay un regodeo en ese diálogo, una necesidad de no curarse del mal que lo aqueja, según lo sugiere el hecho de que Kafka siguió viviendo hasta su muerte bajo el techo paterno, cumpliendo el intenso ritual de una convivencia imposible. El final sin final que promete el diálogo («puede tranquilizarnos un poco a ambos y hacernos más fáciles la vida y la muerte») no es sino una patética manifestación de anhelo, el núcleo de una conmovida desesperación que, al fin (y es uno de los pocos momentos de la carta), el lector siente que se desborda sobre él.

El trabajo de Kafka ha consistido en aplicar a su padre una lupa implacable para sus mínimos gestos, un procedimiento de observación que muy pocos en este mundo podrían superar con éxito. Y el resultado es la sentencia inconclusa, la permanente condena y absolución que tal vez resuma una frase en la que cabe todo lo que sabemos de este escritor genial y torturado: «una condena total, que hoy no me hace temblar como cuando era niño, por el simple hecho de que el sentimiento exclusivo de culpabilidad ha sido reemplazado ya en parte por la noción de nuestro común desamparo».

BIBLIOTECA



OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO TOMO 1
LA LEYENDA DE ORO TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO TOMO 3
RIMAS
RIMAS

De Octavio Paz a Pere Gimferrer*

Durante más de treinta años (exactamente, de abril de 1966 a abril de 1997) se escribieron Paz y Gimferrer. Al principio, de usted y cuando Gimferrer se llamaba Pedro. Luego, con mayor intimidad, cariño amistoso y atención profesional entre el escritor y su editor barcelonés. Mucho material informativo, anecdótico y hasta cotilloso se encuentra en estas cartas. No obstante, para el lector desprevenido o el mero seguidor de la obra paciana, contienen precisiones intelectuales (que en Paz son siempre poéticas y viceversa) de especial interés. Es cuando Octavio dialoga o interpela a su desconocido y alerta Otro (y lo advierte: «la he escrito como si la escribiera a mí mismo» acepta el 23 de abril de 1967).

Gimferrer interesó a Paz como el único poeta español que sentía contemporáneo. Más tarde amplió la elección a Gil de Biedma y a Valente. En todos percibía una reacción contra un anticuado sentimentalismo didáctico y un sentido patrimonial del lenguaje, como si fuera un descuidado coto privado, y no el dominio de la alteridad y la extrañeza. A veces, siempre en plan decimonónico, caen en lo confesional, como si ignorasen que el poema es un objeto. En castellano, al menos desde el modernismo.

Ambos corresponsales se sentían aislados en medio de una cultura insolidaria, de raíz hispánica, pero que afectaba tanto a Barcelona como a México, más allá de los cambios políticos, que liberalizaron a España y pusieron en violenta crisis el unicato del PRI. Los dos anhelaban marcharse. Paz lo hizo siempre, fijó residencias muy dispares, cercanas o lejanas de México (París, Estados Unidos, la India, Inglaterra). Gimferrer nunca, y su viaje imaginario lo condujo a redoblar su arraigo en la lengua y las instituciones de Cataluña. En cualquier caso, resalta la percepción de nuestras sociedades como corporativas y tribales, propensas a la burocratización, la mafia y la guerrilla.

Como siempre en Paz, las observaciones sobre el mundo exterior se mezclan con la introspección y ese tercer mundo, en perpetuo cuestionamiento, que es el comercio con el lenguaje y del lenguaje con sus propios sujetos. Hay una oscilación entre su apasionado interés por lo actual y el afuera (político, en definitiva) y su fascinación por el más allá. Como Gide, creyó que el escritor debe vivir contra la corriente, en especial contra sus propios talentos, dones y facilidades. Al revés del político, no hablar nunca en nombre de nadie, no representar a nadie.

* *Octavio Paz*: Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997, *Edición, prólogo y notas de Pere Gimferrer, prefacio de Basilio Baltasar, Seix Barral, Barcelona, 1999, 425 pp.*

Sólo así sus palabras se liberan y alcanzan sus posibilidades creativas.

Paz se veía a sí mismo –y lo reitera en estas cartas– como un hombre del siglo XX: perdido en un espacio que la tecnología amplió vertiginosamente, sin referencias trascendentes, sin sistemas, sin convicciones inamovibles. Liberado y, a la vez, desamparado. Y sin derecho a reclamar un anacrónico amparo a las religiones extintas o los poderes caducados. Una tensión entre ambos extremos (la modernidad como secularización y la necesidad de un espacio de trascendencia) lo condujo a una suerte de antropología de la contradicción, cuyo escenario obligado pero inconcluyente es la historia. No una Historia resuelta de antemano por una teleología que convirtiera la trascendencia en código, sino la historia nada más –y nada menos– que como lugar común de la humanidad.

Paz se muestra como un hombre erótico, que rechaza la desdicha y la muerte, y ama voluptuosamente (mejor: venusinamente) la vida, pero la vida como máscara de la muerte, vida en la muerte, vida tentada por la muerte: desaparición, finitud, tiempo. En esta hondonada del tiempo (una honda nada, si cabe el calembur), el hombre busca, por medio de las iluminaciones (religiosa, erótica, poética) contradecir al tiempo y ser de nunca y siempre, no meramente de ahora (la opción proviene de Eliot).

El hilo rojo que une estas tres experiencias iluminadoras es, en Occidente, el lenguaje. Un ejercicio hipnótico y desazonante de infinita corrección, que sueña con la otra orilla hasta que la encuentra aquí, en la inmediatez, según la figura del místico hindú. El lenguaje no es algo dado, como ocurre en la comunicación de cada día, sino algo que debe rehacerse cada día, y en ello reside la tarea poética. Una relación encarnizada con las palabras, dice Paz, una relación con las palabras encarnadas, hechas cuerpo y, en tanto cuerpo humano, cuerpo simbolizado, temporalizado, histórico. El poema no declara ni ejemplifica un sentimiento o una convicción, porque el lector nunca escucha lo que dice el poeta. El lector da vida a un poema que es un objeto y, al darle vida, advierte que es un sujeto que lo está interpelando. En ese sentido, el poema es como una carta. Quizás esta similitud convirtió a Paz en un excelente corresponsal, porque la carta lo interpelaba a él, desde el lugar imaginario del destinatario, en primer término.

Por si hicieran falta más pruebas, este epistolario demuestra por enésima vez la vivacidad intelectual de Paz, en cualquier edad y en todo trance, aun en los umbrales mismos de su muerte propia y personal. Paz interrogándose, Paz exigiéndose, Paz sospechando de sí mismo. En esto, sí, definitivamente, moderno, aun a sabiendas de que ser moderno es coincidir con su tiempo y estar siempre, modernamente, más allá de él, disintiendo de él.

Blas Matamoro

Obras completas de Las Casas*

Con la aparición del presente volumen se pone fin a un largo y cuidadoso trabajo editorial que ha necesitado casi más de diez años para su realización completa (la obra en su conjunto consta de catorce volúmenes). De manera paradójica, la aparición de los ejemplares se ha realizado en un orden inversamente proporcional al que parecía lógico, dejando para el último los rasgos más sobresalientes de la vida así como las principales características de la obra realizada por este interesante personaje histórico. Si en general en cualquier personaje merecedor de biografiarse la obra realizada está perfilada e influida por rasgos de su vida, en el caso de Fray Bartolomé, esta circunstancia se da hasta un punto que raya con la obsesión de forma tal que resulta difícil entender la una sin la otra. Como muestra el autor, pocas son las decisiones vitales que toma el protagonista ajenas a su principal preocupación, la defensa de los indios.

* *Álvaro Huerga,* Fray Bartolomé de las Casas. Obras completas, *Vol. 1. Vida y obras, Alianza Editorial, Madrid, 1999, 404 pp.*

Ahora bien, esta aparente incongruencia en el orden de la aparición de los volúmenes nos marca, en gran parte, los límites del público al que el coordinador de la colección había destinado la obra. Conocida desde antiguo (la biografía de Remesal data del año 1619), la vida de este defensor de los indios no ha resultado ni resulta ajena a los círculos académicos. Divulgada y evaluada en sus rasgos principales el pensamiento y la persona de Las Casas ha pasado por las aulas de multitud de universidades y por no menos cantidad de páginas y conferencias. De igual manera, figura y pensamiento han resultado protagonistas de un conflicto más propio de la política que de la historiografía y cuyos límites cronológicos han superado extensamente los marcados por la vida del propio autor o por su época. No es raro encontrar ramificaciones de dicho conflicto incluso en nuestros días.

Más discutible es el manejo que se ha tenido en esos mismos círculos de su trabajo *in extenso,* debido fundamentalmente, a la ausencia de unas obras completas que facilitaran cómodamente el acceso a la totalidad del pensamiento «lascasiano». La pluralidad de ediciones que jalonan la aparición pública de los trabajos del dominico tampoco han ayudado a extender dicho conocimiento. Es precisamente este hueco el que se busca rellenar con la presente edición crítica de sus

obras completas, que aun pecando de esa cierta incongruencia, ha optado por primar, en el orden de aparición, el conjunto de la obra, más desconocida y dispersa como hemos visto, que la propia vida del personaje.

A pesar del más que aceptable nivel de conocimiento existente, la vida de este significativo personaje no puede ser completada nunca con indiferencia. Acompañado de la polémica, este humanista tardío no dudó en protagonizar el primer gran debate sobre la legitimidad de la conquista de América enfrentándose a Juan Ginés de Sepúlveda, otro de los grandes nombres propios del siglo. Con ello, el *Reverendo Padre* no dejó de granjearse enemigos y amigos que, traspasando su época, han contribuido a la creación del, podríamos denominar, mito «lascasista» que, como tal mito, oculta y refleja cuestiones ajenas al objeto que lo genera.

El presente trabajo pretende imponer una cierta claridad en esa relación de amor y odio que han presidido la generalidad de las obras sobre Las Casas, lo que no es poca tarea. Sin entrar en las perversidades de los intentos de desmificación, rayando generalmente en argumentos poco científicos y recurriendo en la medida de lo posible a las fuentes de primera mano, especialmente a los propios trabajos del dominico, Álvaro Huerga reconstruye la trayectoria vital e intelectual del personaje y le dota de rasgos psíquicos que le acercan más a un individuo de carne y hueso que a la imagen estereotipada o manipulada a la que se estaba acostumbrado. Aunque cierto es que dichos rasgos se describen a través de su actuación pública y de su obra propensas a la valoración, no por ello el autor olvida buscar neutralizar la tradicional relación amor-odio que pende sobre Fray Bartolomé. No es ésta una obra indicada para aquellos que busquen únicamente elogios o críticas a la persona de Las Casas.

De la mano de sus etapas vitales, muy ligadas a su desempeño como religioso y, por tanto a su ubicación geográfica (La Española, Cuba, Venezuela, Nicaragua, Guatemala y Chiapas), el autor nos refleja claramente a un personaje tenaz y vehemente en la defensa de sus ideas y en la consecución de sus objetivos. Esta tenacidad y vehemencia, entre otros rasgos, se muestran especialmente dinámicas en el segundo gran escenario en el que se desarrolló una parte importante de su actividad, la Corte. Aquí, el autor roza uno de los defectos de los que se ha acusado al género biográfico tradicional, el de acariciar la metodología positivista abusando de los nombres y las fechas relacionados directamente con el biografiado. Dicho abuso suele terminar resumiendo los trabajos a un conjunto de acontecimientos extremadamente lineales

que no van más allá del protagonista y de sus relaciones personales más directas, quedando siempre éstas en un segundo plano frente al protagonismo del personaje principal. Las limitaciones de dicho método nos hacen incurrir en lo que Pierre Bourdieu denomina «la ilusión biográfica», consistente en la elaboración de una personalidad del biógrafo que se muestra coherente, estable e indemne a los cambios que se producen en medio social y político que le rodea.

Al centrar gran parte de la narración en la figura de Las Casas y establecer la concepción de su entorno como su campo de acción más que como un contexto que obedece a sus dinámicas propias e interactúa con el protagonista, se limitan las posibilidades de extraer nítidamente algunas facetas del personaje, menos conocidas que la tradicional de defensor de los indios. Es precisamente en esas relaciones, personaje-entorno, donde el lector tendrá que descubrir y reconstruir las peculiaridades de la faceta cortesana de Las Casas. A lo largo de toda la obra nos encontramos con un individuo acostumbrado y ducho en el manejo de las normas que regulaban las delicadas aguas de la política real. Como buen humanista navegaba en ellas con una cierta seguridad, aunque con dispar resultado y acierto. Además de ello, al lector le quedan varios esfuerzos añadidos para encuadrar bien el presente volumen en el conjunto de la obra.

Uno de ellos será el de resumir y ordenar el constante vaivén, muy relacionado con su producción literaria, en el que se movía el personaje. Un vaivén al que, a una dinámica y viva actuación política en la Corte, le seguía un intento de poner en práctica sus ideas en alguna región de las Indias. Este esfuerzo se habría facilitado incorporando alguna sistematización cronológica que ayudara a la divulgación de la obra entre un público más numeroso. El lector también tendrá que recomponer la relación que mantiene el complejo armazón ideológico que construye el protagonista a lo largo de su obra, con el contexto en el que ésta se desarrolla, algo para lo que el autor da más que suficientes pistas, aunque no entre de lleno en ese terreno.

Superando las tentaciones a la parcelación del personaje (Las Casas indigenista. Las Casas defensor de los derechos humanos. Las Casas pacifista, etc.), la biografía realizada por Huerga nos coloca ante un Las Casas que consigue ser un buen exponente de cómo un individuo puede surgir de una sociedad y de un período, íntimamente ligado a ellos, y cómo también a su vez puede imprimir en ellos su propia personalidad y acción. Quizá en esta última cualidad esté la imposibilidad de mostrar indiferencia ante él.

Pedro Carreras López

América en los libros

La rompiente, *Reina Roffé, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, 133 pp.*

En la escritura de Reina Roffé (Buenos Aires, 1951) se adivina lo peculiar de su enciclopedia, toda vez que la especulación formal por ella practicada no parece un mérito en alza entre quienes hoy reclaman la categoría de novelistas. Dentro de semejante escaparate, la suya es una trayectoria temprana y sólida que contagia entusiasmo por lo literario desde sus inicios. Con la edición de *Llamado al Puf* (Pleamar, Buenos Aires, 1973) se estrena en la prosa y pronto elabora un texto crítico, *Juan Rulfo: autobiografía armada* (Corregidor, Buenos Aires, 1973). Siguiendo este rumbo, sobreviene la prohibición dictatorial de su novela *Monte de Venus* (Corregidor, 1976) y la oportunidad de madurar sin censura en el extranjero, primero en Estados Unidos y luego en España. Más adelante, por el tiempo en que publica el volumen de entrevistas *Espejo de escritores* (Ediciones del Norte, New Hampshire, 1984), llega también el momento de volcar un nuevo caldero, pues Roffé, que opera sin atenerse a los niveles de la industria, se preocupa en dos novelas, *La rompiente* (1982) y *Él cielo dividido* (1996), por hilar en corto síntomas de la categoría postmoderna como la falta de valores firmes, la nueva concepción de la historia, las dudas ante la cuestión del sentido y otras desconfianzas de fin de siglo (A propósito, ¿por qué será que los objetivistas critican la frecuente autor refutación de muchos pensadores postmodernos?)

Todos estos problemas demuestran su vigencia en esta versión revisada de *La rompiente* que ahora reseñamos y que dilata, con patrocinio chileno, una carrera editorial iniciada en Buenos Aires por Puntosur y en México por la Editorial Universitaria de Veracruz. Para calibrar el alcance del viaje interior planteado en esta obra, podemos pensar en una Sherezade doliente, supeditada a un interlocutor que, a modo de espejo, lleva a cabo una anamnesis con materiales tan diversos como lo confesado por la protagonista, su diario y las páginas de su agonizante novela. Se torna evidente que aquí el sujeto conocedor y lo conocido van emergiendo a un tiempo, de acuerdo con una estrategia discursiva que sirve para narrar un viaje cuyo destino es el viajero mismo: una identidad femenina, divulgadora de sus aspectos repri-

midos, desprotegida frente a un terror que, a contraluz, podemos identificar en la reciente historia argentina. En este flujo de complejidad, la protagonista es atrapada por su interlocutor en una malla de imágenes multiplicadas y posibilidades de existencia con las cuales ella constituye su pasado: «Si me permitiera una digresión (...) –piensa–, idearía un laberinto complicadísimo con estas calles archiconocidas y que, a veces, después de varios días de encierro, se me hacen extrañas. Andaría en zigzag, sorteando encrucijadas cada vez más difíciles; y cuando todo rostro conocido se desvaneciera, dedicaría mi alma entera a buscar una salida». Vuelta hacia el recuerdo y la identidad fragmentada, es cierto que *La rompiente* puede hallar su lector modelo entre los exploradores de la postmodernidad, pero también entre quienes, en materia literaria, agradecen la descripción bergsoniana de la memoria o las distinciones entre memoria voluntaria e involuntaria planteadas por Proust.

El mundo iluminado, *Ángeles Mastretta, Alfaguara, Madrid, 1999, 204 pp.*

Dentro de la diversidad de estilos defendida por la escritora mexicana Ángeles Mastretta (Puebla de los Ángeles, 1949). *El mundo iluminado* nos reclama en la tentativa de localizar otro refugio para la evocación, el azar y la euforia, un refugio que de nuevo consiente la liberación de imágenes cautivas, al igual que sucedía en el volumen recopilatorio *Puerto libre* (El País/Aguilar, 1994). En esta ocasión, Mastretta demuestra un sentido muy vivo del encanto a la hora de hilvanar una colección de piezas catalogables en espacios tan heterogéneos como la prosa poética, el artículo y el relato. Tomando el título del discurso que pronunció por la obtención del Premio de Novela Rómulo Gallegos en 1997, su nueva entrega roza en ocasiones la mitología del *spleen* para inmediatamente regenerarse con un gesto de optimismo, lo bastante cálido como para que los lectores participen de su nervio, dondequiera que miren. Al redactar sus notas, el destino incurable de la narradora desemboca en el lugar de la literatura: «Nos dedicamos a escribir un día con miedo y otro con esperanza como quien camina con placer por el borde de un precipicio. Ayudados por la imaginación y la memoria, por nuestros deseos y nuestra urgencia de hacer creíble la quimera. No imagino un quehacer más pródigo que éste con el que di como si no me quedara otro remedio». Para captar de un modo apropiado lo que Ángeles Mastretta se esmera en exponer mediante su confidencia, sólo hay que atender las múltiples cadencias de su ima-

ginación, puesta en movimiento por lo cotidiano y sus anhelos más íntimos.

Proliferan en estas páginas retratos a pluma de figuras familiares, construidos con un manejo inventivo del lenguaje y algún que otro detalle de asombro en los contenidos. En este orden, Emilia Sauri, el personaje central de *Mal de amores* (Alfaguara, 1996), resuelve un modo de soñar la novela en uno de los pasajes. Surge asimismo la ocasión de invocar a Jane Austen y basta un diálogo casero para comprender qué tendrá en común Luis Miguel, estrella *pop,* y Julio Cortázar, creador de mandos. Con otro tono, el compañero ideal se tiñe de nostalgias al evocar a Renato Leduc o a Marcello Mastroianni, y puestos a distribuir rasgos galantes, el perro Gioco sigue los versos de Quevedo en su recuperación sentimental e incluso Pedro Infante suscita el desvarío y la mirada singular.

De primera impresión, *El mundo iluminado* está vertebrado por un modo de explorar el caleidoscopio interior que deja traslucir el misterio de nuestras percepciones y su secuencia espectral. Quien sintonice con la tranquila lucidez de su escritura, hallará en este volumen un arsenal de situaciones pretéritas, escenas de sosiego dominical, viajes y no pocos temores creativos, por lo demás nunca triviales.

La pérdida de la razón, *Horacio Vázquez-Rial, Ediciones B. Barcelona, 1999, 231 pp.*

Se sale de esta lectura con la sensación de haber asistido a un examen vital similar al planteado en anteriores novelas de Vázquez Rial, una regresión que configura la identidad de los protagonistas y la recrea desde el dolor o el desengaño. Este sondeo del mundo interior tiene un punto de referencia obligado en la pasión, un rasgo que agita otros conflictos humanos, lejos del equilibrio sentimental. Resumiendo estas cualidades, hay un pasaje de *Los últimos tiempos* (1991) donde su personaje central, Vero Reyles, le dedica un comentario a la urna que contiene las cenizas de su padre: «Ya ni siquiera son restos: son lo que yo quiero que sean en mi memoria». Para el lector queda rápidamente claro que lo sentenciado es puro autoengaño cuando Joan Romeu, amigo suyo, le responde: «Lo que deseas es lo que casi todo el mundo desea en relación con sus demonios: ser poseído por ellos». El modelo interpretativo que sugiere este diálogo es replanteado en *La pérdida de la razón,* la nueva novela de su autor. En esta ocasión conocemos a Celestino Gómez, un escritor cuyo cadáver aparece en el Caribe, como producto máximo de su particular creatividad. Pero, entiéndase bien, este personaje no es un suicida ni una víctima común;

en todo caso se trata de un modelo para armar. De hecho, en vida rechazó su nombre con fines comerciales, una circunstancia mundana que lo convirtió en Mariano Urrutia. Un papel en el bolsillo de su chaqueta sirve ahora para llamar a su amigo, el antes mencionado Vero Reyles, quien pretende desnudar el pasado del muerto y para ello recurre a otro escritor, Joan Romeu, buscador de las placas que ha ido impresionando Urrutia hasta ocupar su plaza en la morgue caribeña. A ello se añade el hallazgo de los cuadernos numerados donde éste cuenta en primera persona las relaciones familiares y amorosas que han moldeado su individualidad. Así, mientras acompañamos a Reyles en la lectura de los diarios y vamos conociendo las entrevistas de Romeu con las mujeres que acompañaron al difunto, la figura de Urrutia surge por descarte de camuflajes y también por sucesivas confesiones. Esto hace que las anécdotas de quien escribe por necesidad de reconocimiento puedan considerarse jalones necesarios para establecer una cartografía personal sin zonas míticas. Lo que tal personaje preconiza es que su vida fue la más acabada narración de su carrera, sobre todo cuando es recombinada en la lectura por un desenterrador de secretos como Reyles, para quien los cuadernos adquieren el valor de una guía de aceptaciones y renuncias.

Estamos ante una prosa impecable que aborda la reconstitución del pasado con un temperamento esencialmente literario. La necesaria reflexión sobre el quehacer del escritor se anima con quiebros oportunos a medida que van exhumándose los detalles de un imaginario individual, más bien sombrío, establecido con inteligencia. Al fin y al cabo, escribir lo mismo puede ser una terapia de sustitución que un ejercicio masturbatorio, e incluso ambas cosas. Horacio Vázquez-Rial ha formado paulatinamente, en un ímpetu balzaciano, el conjunto narrativo del cual nos da noticia el apunte editorial situado tras el capítulo de consumación. Este sistema novelístico, tan colmado de figuras, sigue su curso mediante los personajes, de modo que *Segundas personas* (1983), *El viaje español* (1985) y *Oscuras materias de la luz* (1986) se ofrecen como libros de juventud de Vero Reyles, luego relator de *Historia del Triste* (1987), *Territorios vigilados* (1988), *La reina de oros* (1989), *La isla inútil* (1991), *Frontera Sur* (1994) y *El soldado de porcelana* (1997), y con un criterio de unidad emotiva, protagonista de *Los últimos tiempos.*

El sitio, *Ignacio Solares, Alfaguara, México D.F., 1998, 290 pp.*

En su tendencia de capturar la provisionalidad que dinamiza la sociedad moderna, el escritor mexicano Ignacio Solares (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1945) postula en *El sitio* una realidad interferida –y regulada– por sueños, miedos y extrañezas. Este modo de pensar lo social se vale de metáforas en torno al metabolismo de los lazos humanos, articuladas literariamente en el centro de la ciudad de México, dentro de un edificio sitiado. Para percatarnos de la turbiedad relacional que propone Solares, no hay que caer en la idea de un sistema cerrado, pues el entramado propuesto es un sistema vivo, y un sistema de estas características nunca resulta estático, por más que los protagonistas del encierro se vean involucrados en un proceso donde los intercambios de información tienden a fragmentarse. Además, nada puede existir si no es observado, y estas imágenes nos llegan a través de un sacerdote alcohólico que inicia, como único camino transitable, un viaje fantasmal donde su catolicismo se deja sentir tanto como los mecanismos imaginarios de la embriaguez. El horizonte clausurado favorece las pesadillas de semejante narrador, contradictorio, zambullido en el extrañamiento que le proponen sus espectros. Como el trágico *pater-whisky* de *El poder y la gloria,* este cura vive la experiencia de Dios allí donde se muestra su enemigo, y a partir de esta premisa, cabe definir su conflicto de acuerdo con el epígrafe que abre la novela de Greene, quien a su vez lo toma de Dryden: «El cerco se estrecha; el poder sagaz de los sabuesos y de la muerte amenaza de hora en hora». Así es como, en su ironía, Solares plantea la intervención de lo sobrenatural para destacar a través de su narrador las disidencias entre lo demostrable y lo interpretativo. De una parte, la confianza en Dios lo empuja hacia la consumación personal, pero de otra, sirve de nexo a sus confusiones.

El sentido de esta obra no es único y el cura explicador verifica en qué medida difiere de los dictados de la Iglesia, recortando de paso una lectura política sobre la crisis de otras instituciones que ordenan la convivencia. De hecho, atrapados en la insularidad del edificio, los vecinos extreman sus cautelas y, al cabo, refinan lo peor de sí mismos: su monótona opacidad y lo trivial de sus querellas.

No es ocioso recordar en este punto que *El sitio* es la reelaboración de un cuento semejante, inspirado además en sueños del autor. Todo esto parece muy explicable. Hablando de fantasmas o nocturnidades, encaja en su escritura la contigüidad biográfica, pues Ignacio Solares entiende el alcoholismo de su padre y además prueba, por fer-

mento educativo, una vocación sacerdotal que acaba enlazando con su preferencia por curas literarios como los de Bernanos y el mentado Greene. Hecha esta salvedad y puestos a matizar el perfil, concluiremos este comentario con la gracia de otro creador de clérigos, Chesterton, citado por Solares en una reciente charla; y es que, según el británico, el cristianismo no es un club de santos, sino un sanatorio de enfermos.

Yo amo a mi mami, *Jaime Bayly, Anagrama, Barcelona, 1999, 401 pp.*

En la novela que comentamos, Jaime Bayly (Lima, 1965) no sólo ha logrado ampliar su temario, sino que además confirma lo habilidoso que puede ser escrutando su biografía; y la mejor prueba de esa energía autobiográfica es el descaro y aplicación con los cuales pisa el umbral familiar, todo en aras de catalogar los afectos y jugar a la evocación de sombras. Por ello, prevalece en esta ocasión su voluntad de ajustarse un disfraz infantil, en lugar de insistir en la desmesura limeña que figura en *No se lo digas a nadie, Fue ayer y no me acuerdo* y *La noche es virgen,* tres novelas donde la droga, los regímenes nocturnos, cierto peterpanismo y el coqueteo gay de los protagonistas proporcionaban su colorido a una censura de la burguesía acomodada que no ha sido ajena ni a críticos ni a lectores. De esa fórmula sin secuela política resalta el uso que Bayly hace de las jergas en su escritura, recurso que aflora de nuevo en *Yo amo a mi mami* por vía de un astuto narrador, Jimmy, niño de clase alta, tierno y observador, enmadrado a la hora de liberar su afecto, solitario a pesar de la nutrida servidumbre que lo cuida. Según este primer esbozo, no es difícil intuir que los factores que determinan la especial naturaleza de Jimmy escapan de pronósticos detallados. Alternando con la exuberancia instintiva, de lo que se trata es del modo en que un niño tan mimado y ocurrente se relaciona con familiares, criados y compañeros. (A propósito, acá es donde se adivina un homenaje a Bryce Echenique.)

En tanto la criatura no se zafa del costumbrismo de su entorno, el apunte testimonial y su inventario de anécdotas delimitan la construcción del relato. Así visto, el mapa de la infancia es, forzosamente, un mapa de sobresaltos, pues al niño todo le sucederá por primera vez, al menos mientras conserve la inocencia. Por cierto: el suyo es un lenguaje torrencial, descuidado a veces, bien provisto de contraseñas a través de las cuales podemos rastrear vínculos y referencias: «Dios está en todo, todito, mi amor, Dios está en Disney y también en las barriadas de los pobres cholitos que no están bautizados».

Por oposición a un padre cuya riqueza no paga más encantos que tomar unos tragos a destiempo, la figura del abuelo Leopoldo está dibujada con mayor aprecio; no en vano se trata de un tipo desencantado, ejemplo privilegiado de la disidencia frente al indecoro dinerario. Conforme vive su admiración por Leopoldo, Jimmy prefiere sueños distintos a los contenidos en la caja de caudales de su progenitor, si bien el modo en que lo educan suscribe el modelo de la oligarquía local. Podemos llevar más lejos esta observación y subrayar el modo en que se plantea la crítica social a través de ciertos personajes, pero este planteamiento es, por esta vez, circunstancial y no evoluciona en la novela. Lo cierto es que diseñar una alegoría de la fractura peruana no parece el signo principal de estas páginas, aunque el entorno del narrador así lo pueda insinuar. Bayly prefiere no limitar su público, de modo que, alejándose de la polvareda de anteriores propuestas, opta en esta entrega por evocar sin gravedad su primera imagen del mundo y sitúa la invención en los contradictorios resplandores de la infancia,

Líneas aéreas, *edición, selección y prólogo de Eduardo Becerra, Ediciones Lengua de Trapo, Madrid, 1999, 635 pp.*

Para proporcionar un panorama de los jóvenes narradores hispanoamericanos, el ensayista y profesor Eduardo Becerra (Haro, La Rioja, 1963), docente en la Universidad Autónoma de Madrid, ha dispuesto la presente colectánea, enriquecida hasta llegar a los setenta relatos. El tomo se presenta como la guía de narradores latinoamericanos para el siglo XXI, y con el fin de limitar tan ambicioso repertorio su compilador parte de una acotación cronológica: todos los autores elegidos nacieron a partir de 1960. Ese principio organizativo es idéntico al propuesto en un volumen anterior, *Páginas amarillas* (Lengua de Trapo, 1997), cuyo esfuerzo principal era ofrecer una selección representativa de la nueva narrativa española.

Siguiendo la cita de Sainte-Beuve, los autores congregados por Becerra experimentan todos los síntomas de la «enfermedad literaria», pero desobedeciendo los referentes y tópicos que contaminan el gusto literario español, lo cual hay que entenderlo como una perspectiva distante de proyecciones como el realismo mágico, de sobra reflejadas en la estrategia editorial ibérica. El problema de semejante mercadotecnia es analizado en primer plano por Becerra, quien subraya las cautelas que han de observarse para no confundir una secuela remozada del *boom* con el renacer del interés editorial español por la literatura latinoamericana. Si una lectura atenta de la introducción

denuncia con sutileza todas estas maniobras, tendentes a forjar la imposible homogeneidad de las letras iberoamericanas, el listado de los escritores agrupados en el volumen exige que crítico y curioso se abandonen a disfrutar de la pluralidad sin reducciones ni prejuicios, gozando así del idioma común. En cuanto a la pertenencia de los nombres elegidos, basta repasar el prólogo para entender el esfuerzo del compilador a la hora de dilatar el horizonte, un propósito definido por la búsqueda de la representatividad sin caer en experimentos insensatos. De una antología como ésta suele derivar una insatisfacción jamás complacida, desbordada en la exploración de los ausentes y la porfía en torno a lo escamoteado. En este caso bien podemos evitar ese deslizamiento bizantino, pues Eduardo Becerra es el primero en reconocer que el diseño del proyecto persigue una representación literaria de todos los países de lengua española del continente, incluyendo Estados Unidos, con el fin de sugerir, sin cierre del inventario, la actualidad y porvenir de la narrativa hispánica. Por ello, en tanto que manual introductorio, *Líneas aéreas* no se agota en la recopilación de cuentos. Además de persuadir al lector acerca de los muchos acentos manejados en aquel espacio, el editor dedica las líneas del prólogo a cerrar su ojeada con detalles que, aparte de suscitar el interés, pertenecen a la investigación interpretativa más rigurosa. En cualquier caso, si alguien desea nuevas pistas para ilustrar lo dicho, cuenta con un repertorio de notas biobibliográficas al final del volumen.

A veinte años, Luz, *Elsa Osorio, Alba Editorial, Barcelona, 1998, 509 pp.*

A partir de la noche del 25 de mayo de 1994, los espejos del periodismo argentino multiplican la imagen de dos mellizos, Gonzalo y Matías Reggiardo Tolosa. Invitados en primer lugar por Samuel Gelblung, presentador del programa *Memoria* en el Canal 9, los dos hermanos protagonizan durante la semana siguiente los espacios televisivos de máxima audiencia. En este marco, su historia es tratada por distintos medios con el tono recargado y parcial de una campaña manipulativa. Todo este relato es traumático desde su origen: el nacimiento de los Reggiardo Tolosa tiene lugar en un centro de detención clandestino de La Plata, y allí son arrebatados a su madre por el subcomisario Samuel Miara. Ajenos a tanta sordidez, los mellizos son criados por el torturador como si fueran sus propios hijos, pero la justicia, después de varios años de litigio, los devuelve finalmente a sus familiares biológicos, originando así un debate

entre quienes apoyan la restitución de los chicos a sus verdaderos parientes y aquellos que prefieren olvidar la tenebrosa personalidad de Miara, quizá conmovidos por el modo en que los muchachos lloran en televisión y añoran a su madre apropiadora.

Situada en este contexto, la novela *A veinte años, Luz* busca respuestas a una pregunta que su autora, Elsa Osorio, formula en una entrevista: ¿Cómo es posible que una generación pueda mirar a sus padres dudando si verdaderamente son ellos sus padres? El interrogante incluye una exigencia. Casi es ocioso resaltar que, más allá de la búsqueda de su origen, el sentido individual de los huérfanos declara el desgarramiento argentino.

Para insertar en su hermoso libro la consecuencia política y moral de la represión militar, Osorio destaca una y otra vez el objeto de su protagonista, Luz: la iluminación en esta historia de sombras. Frente a la amnesia y la tentativa de disolución, Luz explora la duda, la ocultación y todos aquellos despojos de su pasado que restablecen los límites de su carácter. La razón de creerse una niña robada es intuitiva en Luz, pero alcanza fundamento con el apoyo de su esposo, hijo de un desaparecido, y sobre todo a través del diálogo con Carlos Squirru, el exiliado que posee las claves más valiosas de su procedencia. Ese diálogo guía el relato y traba cada uno de los accidentes individuales, acompañándonos en un asedio literario donde se impone la multiplicidad de voces y de tiempos narrativos. En cada página surgen nuevos puntos de tensión desde donde se inventa la identidad abierta de Luz sin renunciar a una convencionalidad gozosa: el amor como un quehacer que alimenta la bondad e inclina la balanza del lado de quien lo practica. En cualquier caso, podemos decir que la novela ofrece un repertorio de personajes bien matizado, intentando aislar las distintas alianzas frente al horror. Podría decirse que, entre líneas, se muestra el camino, pero no la meta. Como se ve, para quien acude a la sede de las Abuelas de la Plaza de Mayo en busca de su raíz amorosa y genética, la revelación de su rapto es el primer paso en un rastreo de certidumbres. Una táctica, el desmontaje, que atañe tanto a la biografía de las víctimas como a la pesadilla nacional.

Levantar ciudades, *Lilian Neuman, Ediciones Destino, Barcelona, 1999, 170 pp.*

Ya en las primeras páginas de su novela, finalista del Premio Nadal en 1999, nos introduce la escritora argentina Lilian Neuman (Rosario, 1960) en los cauces del sentimien-

to y la reminiscencia, ligados por esa iconología literaria de las ciudades que da sentido al título. Si queremos acotar el dominio de relaciones observado por la protagonista y narradora, hemos de penetrar en su infancia, espacio multitemporal, variado a partir del gesto de origen representado por el padre, un hombre que domina el primer brote de emociones y lenguaje, y que además representa la determinación frente a la deriva de todo crecimiento, ocupando el espacio sagrado en la ciudad de la niñez. Y esa ciudad, en este caso Rosario, inspira los territorios imaginarios que a su vez reproducen la norma por la cual habrá de regirse la conducta social de la niña. Redes de conversaciones, dependencias y, en fin, nuevos retos en el tránsito hacia una madurez que la narradora dibuja con visos traumáticos.

Podemos observar en estas páginas que el padre se ofrece como un punto fijo en el cual convergen los fluidos de la ciudad, y también como un atractor que facilita la regularidad en su entorno. Ahí es donde halla cobijo sentimental la protagonista, cuyo principal problema es que no logra substraerse del núcleo paterno. Dicho de otro modo, la ciudad es aquí definida por dicho atractor. Este enfoque evita cuidadosamente cualquier consideración de la memoria como simple almacén. Antes al contrario, la memoria es en esta novela un proceso distribuido, donde la historia personal define su topología en las calles de Rosario, y la percepción de cada recuerdo proveniente de la infancia es un ejercicio de refuerzo de sus parámetros.

Parece claro que, una vez aflorado el registro juvenil, de nada vale resistirse al cambio. Sin embargo, la intención de viajar a Buenos Aires resulta conmocionante para la protagonista, pues debe dejar atrás la sonrisa del padre. Con buen criterio, la narradora llama la atención sobre este modo de traspasar la frontera infantil, manifestado a través de síntomas como la melancolía y la idealización de la soledad. Si buscamos de nuevo la ecuación del símbolo, la redefinición espacial de su memoria será Buenos Aires –y luego Barcelona–, gracias a ese mismo padre, que impulsa el proceso con lucidez: «Vete, y de aquí en adelante todo lo que harás será levantar ciudades». De este modo, el distanciamiento se plantea como una oportunidad para la mujer de configurar su nueva identidad, relacionada con el aliento de quien sabe entender que somos nuestros recuerdos. Con estas claves, si pasamos revista a estos y otros matices interpretados por Lilian Neuman en su novela, queda de manifiesto la forma y el grado en que la memoria reivindica nuevas definiciones.

La Virgen de los Sicarios, *Fernando Vallejo, Alfaguara, Santafé de Bogotá, 1998, 121 pp.*

Cabe considerar esta obra un ejemplo destacado de una variedad narrativa con amplia tradición en el cine y la literatura colombianos. Lo que motiva esa corriente, lo que le imprime fisonomía propia, es el testimonio de la violencia en vigoroso relieve, trazando a escala ese panorama de subdesarrollo político y social que, para incomodidad de buenas conciencias, nos recuerda la prensa en dosis de impacto. Se recordará que han descendido al cráter autores como Eduardo Caballero Calderón, Jorge Zalamea Borda, Manuel Mejía Vallejo, Álvaro Cepeda Samudio, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Plinio Apuleyo Mendoza y García Márquez. Desde la variedad de sus impulsos, todos ellos contemplan la agresividad como una metáfora del canibalismo nacional. Por otra parte, estas impresiones alcanzan un acuerdo con las publicadas por el cine colombiano, cuyo reflejo del conflicto identifica ocasionalmente una tentación que traiciona sus propósito: la llamada *pornomiseria,* tan sensacionalista y obscena. En esta dirección, la película más conocida sobre la circunstancia de los niños bogotanos de la calle es *Gamín* (1978), de Ciro Durán, un filme que hurgando en las heridas logró una notable acogida internacional. Otro cineasta con una clara perspectiva del horror es Fernando Vallejo, quien firma dos largometrajes herederos de la misma tradición, *Crónica roja* (1977) y *En la tormenta* (1980), y además cultiva un temperamento literario fiel al mito doloroso.

Uno de los títulos más característicos de la narrativa de Vallejo es el que anima estas líneas, *La Virgen de los Sicarios,* publicado por vez primera en 1994. Se trata de un libro áspero, acusador, alejado de la minuciosidad costumbrista, escrito con un estilo impetuoso en consonancia con el refugio de seres feroces que retrata. Vallejo es un novelista que sabe aliar de modo descarnado la dulzura y el más violento frenesí. Su narrador es un hombre que vuelve a Medellín tras un largo exilio, y en ese escenario comparte cama y ternuras con un muchacho de la calle, Alexis, destinado al crimen como tantos otros sicarios en esa ciudad donde la muerte resulta demasiado contagiosa. Tal es el fervor de los asesinos adolescentes, que la iglesia de Sabaneta, presidida por una imagen de María Auxiliadora, marca el punto de compasión en medio de su miseria. A veces un ángel exterminador, a ratos un diablo, Alexis deambula por esta urbe cuya fertilidad compensa tanta sangre. Así unidos el sexo reproductivo y la agresión, nadie regula en Medellín los límites de la masacre: «En este país

de leyes y constituciones, democrático, no es culpable nadie hasta que no lo condenen, y no lo condenan si no lo juzgan, y no lo juzgan si no lo agarran, y si lo agarran lo sueltan». Comoquiera que sea, la única protección que se ofrece al sicario frente a los cancerberos es de orden mágico. Así, cuando pasean en primera línea del matadero, se adornan con tres escapularios, «para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen». Basta imaginar al niño Alexis con ese talismán para captar el ritmo fúnebre que palpita en estas páginas. Porque toda la novela es una revelación continua, siempre conmovedora, de un mundo figurado que cuestiona el infortunio real de Colombia, esa tierra donde huérfanos y titanes perpetúan las reglas del sacrificio.

Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana, *Horácio Costa, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1998, 461 pp.*

Nuestra mirada hacia las interacciones y codependencias de distinto calado que operan en la producción de lo histórico-social, puede dirigirse con parecido enfoque al plano literario, sobre todo cuando queda establecido en ámbitos culturales como el iberoamericano. A la hora de pulsar esta cuerda, han sido muy variadas las tentativas de fundar un sistema novelesco en América Latina, persistiendo en hablar de identidad en bloque (si acaso los temperamentos literarios pueden suscribir un ajuste tan metódico). Mantener esta atmósfera parece una actividad que coincide con el proceso de identificación crónico que reclaman tantas voces narrativas del Continente. Hay otra lectura posible, ejemplificada en la producción ensayística del brasileño Horácio Costa (São Paulo, 1954), una lectura personal de configuración dialógica, inmersa en las corrientes culturales de todo este *Mar abierto* que baña y comunica los litorales hispanoamericano y lusobrasileño. Ahora bien, ¿cómo señalar bordes o ensamblajes en una ola? «En una bahía entre dos cabos, hay cien cabos y la mitad de bahías, algo que nunca termina en la orilla siempre recomenzada», nos dice Michel Serres. Así, el problema reside en la escala, y en el caso de Costa, la empatía fluye al sitiar lo literario y sus estrategias. Es, por supuesto, un modo fecundo de reinterpretar lecturas en el contexto postmoderno. Claro que un libro como éste precisa un esquema de orden, de modo que su autor ha moldeado el espacio de las similitudes reuniendo ensayos y artículos cuyos contenidos van relacionándose de acuerdo con el contrapunto previsto.

He aquí una colectánea que adquiere sistematicidad propia

mediante prolongaciones que no muchas antologías comparten. Empieza el desplazamiento por las junturas de la línea brasileña del siglo XX, para luego indicar recursos visuales en su palabra poética. Con Haroldo de Campos se concreta una revisión crítica de la cultura literaria en Brasil que luego va prolongándose hasta poner en juego la lucidez intelectual de Carlos Drummond de Andrade. Una lectura fina de *Metamorfosis,* del portugués Jorge de Sena, cede paso a la división del Yo en Fernando Pessoa, y para crear nuevos estados de alma con esa heteronimia, queda reformulado su *alter ego* Ricardo Reis en la novela *El año de la muerte de Ricardo Reis,* donde José Saramago se adueña de la pluralidad diccional del maestro. Puesto a contemplar pasiones compartidas, Costa se refiere luego al sedimento de tres obras diferentes: *Serafim Ponte-Grande,* de Oswald de Andrade, *Caetés,* de Graciliano Ramos, y *Casa Grande y Senzala,* de Gilberto Freyre. Mediando la sociología freyriana, saltamos del patriarcado a la región, y la narrativa telúrica de José de Alencar, Simões Lopes Neto y João Guimarães Rosa nos conduce a una puesta en común entre el redimensionamiento de la literatura regionalista brasileña llevado a cabo por Guimãraes y las relaciones de Rulfo con la novela de la Revolución y de Borges con la literatura gauchesca. Por su identidad múltiple, es Borges quien permite nuevos y substanciosos diálogos en este suave quiebro del comentarista, también interesado por Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Nélida Piñón, Octavio Paz y César Vallejo. Por esta vía conversacional, en el texto recurren secuencias de integración y complemento que se plasman con mayor intensidad en los últimos apartados, singularmente en el dedicado a Luis de Góngora y Luis de Camões.

Que nadie busque en estas páginas la estéril invocación de mitos ni ortodoxias de producción teórica. Horácio Costa plantea en sus ensayos una perspectiva crítica que promueve la reflexión, tentada como está por ese faro que seduce a quienes emplean en su escritura el portugués o el español.

Guzmán Urrero Peña

Cuentos completos, *Abelardo Castillo, Anagrama, Madrid, 1998, 461 pp.*

Es sorprendente el desencuentro que, en los últimos decenios (y me remito a los años ochenta y noventa), se ha producido entre España y Latinoamérica en lo referente a intercambio literario. De aquel *boom* que se inventó en torno a 1962, con el arranque de Mario Vargas Llosa y *La ciudad y los*

perros, la afirmación de Julio Cortázar, con *Rayuela* (1963), Carlos Fuentes, con *La muerte de Artemio Cruz* (1962); y la consolidación del suceso con Gabriel García Márquez, con su *Cien años de soledad* (1967), más la apertura a autores como Mario Benedetti (*La tregua*), Alfredo Bryce Echenique (*Un mundo para Julius*), Manuel Puig (*Boquitas pintadas*), Manuel Mujica Láinez (*Bomarzo*), José Donoso (*El obsceno pájaro de la noche*) o Ernesto Sabato (*El túnel*), apenas queda el recuerdo. En este final de milenio el lector español tiene la percepción de que la literatura en América Latina concluye con el *boom* y el post-*boom*, y que sólo hay un goteo de narradores (Isabel Allende, Jaime Bayly, Antonio Skármeta), así, mezclado, formante de una especie de heterogeneración. Es decir, tras el *boom*, nada. Más dramática es la visión que tienen allá de la literatura española. Nos sorprendería saber (y hablo desde la experiencia) que novelistas comos Eduardo Mendoza, Luis Landero, Luis Mateo Díez o Julio Llamazares, prácticamente son desconocidos al margen de los departamentos especializados en literatura española. El lector latinoamericano mantiene un enfoque ahistórico en el que se integran Vicente Blasco Ibáñez, Pío Baroja, Miguel Delibes, Camilo José Cela, Javier Marías y Arturo Pérez Reverte.

Eso explica, por ejemplo, que narradores de la talla de Abelardo Castillo, alabado por Julio Cortázar y por Leopoldo Marechal, no ocupe ningún espacio entre nosotros. ¿Qué es lo que ocurre? ¿Cómo es posible que este escritor argentino, nacido en 1935, con más de catorce títulos en su haber (*Las otras puertas*, *La casa de ceniza*, *El que tiene sed*, *Las maquinarias de la noche*, *Las palabras y los días*, entre otros), decenas de cuentos y piezas teatrales (omito premios, aunque destaco el Casa de las Américas), sea un escritor ignorado acá? Porque lo extraordinario del asunto es que nos referimos a un autor publicado por una editorial española (Alfaguara) que lo distribuye por aquel continente y que, obedeciendo sin duda a una cirugía comercial en exceso mercantilista, nos lo sustrae a quienes vivimos a este lado del Atlántico. Lo mismo ocurre con Seix Barral, en otro tiempo feliz enlace entre ambos mundos, que ha publicado, por citar a algunos, a Mario Goloboff, Cecilia Absatz, Fernando Butazzoni, Adolfo Couve, José Pablo Feinmann, Liliana Heer, María Negroni, Néstor Perlongher, Rodolfo Rabanal, Ricardo Piglia o María Elena Walsh, autores que sólo podemos leer si los compramos en librerías latinoamericanas.

Los cuentos de Castillo son sencillamente artefactos perfectos. Su concepción del relato breve, cuyos inmediatos Arlt, Borges, Cortázar o

Quiroga, marcan una huella de inevitable referencia (no me refiero a influjos directos, sino a una asimilación de resultantes madurados), le lleva a una construcción del discurso anclado en la cotidianeidad (la adolescencia, el sexo, la muerte, el tiempo, la vida en definitiva), pero de dimensiones en extremo atractivas que van desde la argentinidad lingüística, como la calificaría Yurkievich, hasta la acotación de ámbitos en los que se exige (y aquí, en este aspecto concreto, no coincido con la prologuista del presente volumen Marta Morello-Frosch) el pulso cómplice del lector. Con estos *Cuentos completos* nos encontramos ante un narrador de calado, de gran calado. Un narrador que no puede quedarse *únicamente* allá. Un narrador que debe ocupar la casilla que le corresponde en el *puzzle* de la gran literatura hispanoamericana contemporánea.

La plenitud de la palabra, *Daniel Gustavo Teobaldi, Ediciones del Copista, Biblioteca de Estudios Literarios, Córdoba (Argentina), 1998, 228 pp.*

A un siglo de la estética modernista, hoy, en este final del milenio, se nos antoja –quiérase o no– como un movimiento fragmentario de notable alcance y de consecuencias específicas en las literaturas latinoamericana y española. El valor de su conmoción en el mapa cultural de España y Latinoamérica, nos parece más obvio hoy que ayer, y de reconocimiento lógico es señalar el sabio empujón que supuso a nuestra poesía, atrapada en una mímesis cíclica, la llegada de un discurso de cambio repleto de luces y de transgresiones. En concreto, refiriéndonos a la literatura argentina, cabe indicar en qué situación de exaltación y entusiasmo cultural se mueve el país sudamericano en el tránsito que va del siglo XIX al XX en virtud de una época, sin duda, de gran euforia en todos los sentidos y órdenes. Si tuviéramos que acotar los puntos cardinales de la estética de este contexto, nos referiríamos, sucintamente, a Paul Groussac, Leopoldo Díaz, Baldomero Fernández Moreno, Evaristo Carriego y, en especial, a Leopoldo Lugones, éste último el poeta que supo trasladar el mito de lo cósmico al eje de la cotidianeidad.

Los estudios que se han dedicado a la obra lugoniana, sobre todo hasta mediados de siglo, son más bien cuantiosos, desde Jorge Luis Borges (en un alejado ya 1938, en la revista *Nosotros*) hasta Guillermo Ara, Alberto Caturelli, Juan Carlos Ghiano o Alba Omil, por citar algunos tan sólo, pero hacía falta uno que se ciñera al análisis pormenorizado de la poética del autor de *El payador*. Me estoy refiriendo a una aproximación de calado sólido, de paso seguro y con-

trastado, que iluminase el discurso lugoniano. Creo que Daniel Gustavo Teobaldi, con su ensayo *La plenitud de la palabra*, lo ha conseguido. Ha sabido ir más allá de una hipótesis para construir una tesis de raíces profundas.

El libro, estructurado en cinco capítulos, recorre la producción lugoniana desde los propios fundamentos de la estética del escritor corbobés (Santa María del Río Seco, 1874-El Tigre, 1938), su lenguaje poético, las formas de su representación hasta lo que Teobaldi define como «poesía física» y la configuración de su logos poético. Hablamos, pues, de un amplísimo análisis de trayecto, a cada instante más atractivo si cabe: la tríada arquetípica verdad, belleza y bien, que en Lugones «gobierna la creación»; la relación entre música y poesía, por cuanto «la música expresa ese equilibrio y se configura a partir de los procedimientos con que cuenta el lenguaje: la rima y el ritmo»; la configuración melódica del verso libre; la función cognoscitiva de la imagen; los procedimientos metafóricos; o la función del silencio, que, como nos recuerda Teobaldi, «ocupa un lugar tan importante como la musicalidad de las palabras» en Lugones. En suma, un feliz resultante, una exploración definitiva y necesaria, que viene a rellenar el vacío de un autor que no merecía el silencio de los últimos treinta años.

Subrayar desde aquí, al mismo tiempo, algo que no por evidente deja de cumplirse en tanta investigación publicada: la capacidad sugestiva del profesor Teobaldi para convertir conceptos y definiciones de corte especializado en propuestas de fácil acceso para cualquier tipo de lector, lo cual, por excepcional, ya es de por sí un éxito inmenso.

Miguel Herráez

Borges en Sur, *Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999*

La compilación sistemática de los trabajos que Borges escribiera para publicaciones periódicas, que se inició con *Textos cautivos* y que continuó con *Textos recobrados 1919-1929* (publicados en 1997), sigue ahora con los aportes borgeanos para *Sur,* revista que fundara y dirigiera Victoria Ocampo. Esta labor colecticia de la obra dispersa de Jorge Luis Borges, ha permitido que viera la luz una buena cantidad de textos que, si bien fueron concebidos en los márgenes de otros reunidos en libro por el autor, no dejan de tener una importancia capital a la hora de valuar la dimensión literaria del creador de *Ficciones.*

Sur –cuyo nombre fue sugerido por José Ortega y Gasset, desde España–, considerada por críticos y escritores europeos y americanos

como un verdadero faro de la cultura, congregó, durante más de cincuenta años, firmas destacadas, gracias a las amistades intelectuales de Victoria Ocampo y al prestigio que, progresivamente, la revista fue logrando. La revista *Sur* se transformó en un referente obligado, en el momento de revisar las tendencias las vanguardias, las diversas posiciones culturales y políticas, que parte de la intelectualidad argentina había ido asumiendo. No es difícil, aún hoy, dejar de identificar una revista-libro, con el formato pequeño, las tapas blancas, escritas con letras negras y, en el centro de la tapa, una flecha apuntando hacia abajo. Borges colaboró siempre con esta publicación, desde 1931, año de su fundación, hasta 1980, cuando deja de salir definitivamente. Victoria Ocampo había fallecido un año antes.

El material reunido en el libro que estamos comentando es vario: ensayos, traducciones, notas, crítica sobre cine y sobre libros, y una sección de miscelánea. Del libro quedaron excluidos algunas traducciones y aquellos textos que Borges incorporara a sus otros libros. La edición, al cuidado de Sara Luisa del Carril y de Mercedes Rubio de Socchi, está acompañada por un índice temático, uno cronológico y el que da cuenta de las colaboraciones de *Sur* incorporadas a las *Obras completas* de Borges, ordenadas año por año.

Entonces, la pregunta podría ser: ¿qué ofrece este «nuevo» libro de Borges, a lectores que luego de haber leído sus cuentos, ensayos y poemas creen haber encontrado la literatura en estado puro? El trabajo de Borges, en esta compilación, revela las elaboraciones marginales que fue desarrollando al tiempo que escribía los cuentos de *Ficciones,* de *El Aleph,* los poemas de *El otro, el mismo*. Es decir: este libro «nuevo», de alguna manera ubica a los lectores en una especie de «taller literario», en el que el Borges creador experimenta esa «fruición literaria» que habría de transferir a su obra «central».

En este sentido, tenemos la posibilidad de leer este libro, *Borges en Sur,* como una biblioteca que remite a otras obras, a otras bibliotecas, como un catálogo o fichero, en el que el resumen permite acceder a lo esencial, al fundamento, a la materia primera que subyace en sus otras obras. Borges, en el prólogo de *Ficciones,* afirmaba que la tarea ingente del escritor al ofrecer un volumen extenso, se podía aliviar al lector con un resumen de unas pocas páginas. Este parece ser el método de Borges, evidenciando en los varios libros de cuentos y de ensayos, en donde la síntesis obliga a la exactitud expresiva y a la máxima precisión en la información que se está brindando al lector.

Pensemos en los comentarios sobre libros, en los que Borges

abundó notablemente en cuanta revista o suplemento literario colaboró. Conforman, en su conjunto, un auténtico legado borgeano, porque en esas notas, Borges aplicaba en la práctica lo que proponía desde la reflexión o desde lo que exigía a una obra o a un escritor.

No sería exagerado especular con que uno de los ensayos incluido en el libro, titulado «La Biblioteca total», se configure como un verdadero símbolo de lo que estamos exponiendo. En «La Biblioteca total» Borges plantea la existencia de una «vasta Biblioteca contradictoria», en la que se cruzan libros diversos que, por la fatalidad de los individuos lectores, se encuentran con ellos en un tiempo y en un espacio específicos en el acto de la lectura. En el caso de Borges lector, la experiencia se hace extensible hacia la práctica de la escritura, y ¿qué son, entonces, narraciones como «La biblioteca de Babel», «Examen de la obra de Herbert Quain», «Pierre Menard, autor del *Quijote»,* «El sur», «El Aleph», sino un verdadero catálogo infinito de libros incesantes que dialogan entre sí con un interlocutor competente –en este caso, Borges– que modera esos diálogos? ¿Qué es la obra de Borges, sino un convivio, en el que cada libro representa una propuesta para leer y releer la tradición literaria? ¿Qué es la escritura borgeana, sino la reescritura desde una memoria –poco fiable, por lo demás– de aquellos vastos volúmenes que conjuran la tradición?

Tradición y escritura congregan estas páginas de *Borges en Sur,* a las que el autor se dedicará laboriosamente, mientras preparaba sus obras mayores y en las que han dejado huella inexcusables. La tarea ingente de leer los vastos volúmenes de una biblioteca ideal, habrá de deparar un placer singular para los lectores del futuro cuando Borges, en resúmenes esenciales, los incorpore a su Biblioteca total, que se irá completando a medida que sigan saliendo a la luz aquellos textos cautivos del olvido y ahora recobrados para la memoria.

Daniel Teobaldi

El libro de las ciudades, *Guillermo Cabrera Infante, Alfaguara, Madrid, 1999, 267 pp.*

A pesar de que como sostiene Guillermo Cabrera Infante «viajar resulta siempre muy fatigoso» el lector en *El libro de las ciudades* no sólo disfruta de un descansado y condensado paseo por alguna de las ciudades que han dejado una huella especial en la retina del autor de *Vista de amanecer en el trópico,* sino que, sobre todo, es testigo de que el viaje para este escritor se revela como un modo ilusionado de vivir.

Un total de 24 personales visiones metropolitanas (Sevilla, Madrid, Río de Janeiro, Venecia, París, San Sebastián, Nueva York, Miami, Bahía, Bruselas...) de las que 12 se refieren a Londres, un espacio muy conocido por el escritor cubano por ser su lugar de residencia, convirtiéndose en epicentro del libro. Es sin duda la ciudad más amplia y detalladamente descrita: desde Mary Quant, a los Beatles, pasando por Chaucer, Shakespeare, Henry James, Chesterton, Wilde; el Támesis; la costumbre del té, al que considera de una importancia histórica desastrosa para Inglaterra; los taxis, reflejo de la vida nacional; la niebla que, según Oscar Wilde, nadie la había notado hasta que la pintó Whistler y muerto éste, sostiene Cabrera Infante, «sólo se puede ver en las narraciones de Watson». En definitiva una ciudad con uno de los detectives más famosos del mundo: Holmes. Una ciudad «en apariencias diferente» y «un enigma a la moda».

En esta reconstrucción urbanística a través de la memoria aparecen varias de las obsesiones del autor de *Tres tristes tigres:* la añoranza de Cuba, el cine, la música, la condición del escritor, del exiliado, la libertad, la literatura, su mujer Miriam Gómez y la importancia de la palabra, ahora, para sintetizar en una definición a cada una de las diferentes ciudades que van sucediéndose a lo largo de estas páginas: Bruselas es «muy parecida a una mujer de Degas»; París «es la creación de Guy de Maupassant en su libro *Bel Ami»;* Venecia «conmueve»; Nueva York tiene «en su arquitectura su eterno monumento», Las Vegas «es la ciudad que nunca duerme»... pero también la palabra como juego y pirueta verbal. Lo fundamental es que a través de todas estas ciudades el escritor cubano busca el esplendor de su tierra natal, sobre todo, de La Habana, espacio de impensable retorno, del que salió Cabrera Infante en 1965 y que no podía faltar como referente vital en íntimo contraste con las ciudades anteriormente mencionadas. Frente al deslumbramiento que éstas le producen se describe la isla como un lugar «destruido por la desidia de sus gobernantes» pero que «guarda una extraña belleza entre las ruinas» y al que echa de menos «nunca se me ocurrió que había otra ciudad donde vivir que no fuera La Habana, un barco a la deriva».

Un paseo melancólico, arqueológico y redentor que añade a esta esplendorosa guía un matiz de triste añoranza por lo irremediablemente perdido. Un libro que gracias «a que la nostalgia es un estado del alma», ha hecho posible que la memoria se haya convertido en nostalgia de lo mejor y en la certeza de que La Habana de Fidel sigue siendo para este *infante* una tierra *difunta.*

Milagros Sánchez Arnosi

El fondo de la maleta

El fin de la historia

Hace diez años, Francis Fukuyama anunció, en un artículo amenazado por la fama, el fin de la historia. Contrariamente a sus previsiones, el texto ha hecho historia. Desde luego, no es la primera vez que se proclama tal ultimidad. A veces con un tono sombrío: el Buen Dios, cabreado por la deriva maligna de su Creación, decide destruirla y organiza un Apocalipsis. En otros casos, el fin de la historia emana una luz de optimismo: hemos llegado al estado óptimo y en él nos quedamos.

La filosofía de Fukuyama resulta sencilla: la naturaleza es una, Dios es uno y, en consecuencia, una es la ley que rige el desarrollo de las sociedades humanas. Progresistas y positivistas se le adelantaron. Y cierto Marx (y cierto Hegel releído por cierto Marx) que pensó la historia como la realización de una necesidad determinada, la sucesión de los modos de producción que desagua en el comunismo a escala mundial. Sólo que Fukuyama sustituye el comunismo por la democracia liberal y la economía de mercado. Hegeliana es también la idea de que los cambios históricos son, en sustancia, cambios culturales generados por alteraciones en las técnicas de vida social.

De modo que volvemos, con Fukuyama, a la historia como un aparato lineal y progresivo, encargado de cumplir una misión, de alcanzar una meta prefijada por la naturaleza y, en ese sentido, inevitable. Cuanto se le oponga será desbaratado por impertinente a la teleología natural que se va revelando en el tiempo.

A ello añade ahora Fukuyama otra profecía: la desaparición de la humanidad como tal, en virtud de las novedades que aportará la biotecnología. Con lo que ingresaremos en una nueva era, la posthumana. Aquí, el razonamiento de Fukuyama entra en crisis. En efecto, si hay un después, hay historia, con lo que Fukuyama profetiza no el fin sino la continuidad de la historia.

Todo esto, aunque contradice a la moderna historiografía, es respetable, salvo su pretendido sustento en un supuesto liberalismo. Los maestros del liberalismo (por citar algunos cercanos y notorios: Popper y Berlin) nos han enseñado que en la historia nada es previsible, que se trata de un proceso abierto donde si algo rige es la libertad, o sea la indeterminación. Fukuyama, por el contrario, piensa desde la más cerrada necesidad y, en consecuencia, profetiza. La profecía es lo menos compatible con una mentalidad liberal.

¿Por qué creer que un cambio tecnológico acabará con la humanidad? ¿Acaso no es el cambio tecnológico uno de los rasgos característicos de la humanidad? Asimismo ¿por qué negar las crisis del sistema capitalista, como la descrita por George Soros, uno de sus más ardientes paladines? El capitalismo –lo explicó Karl Marx, que admiraba el capitalismo como pocos– se nutre de sus propias crisis, es esencialmente crítico.

En rigor, a pesar de sus proclamas liberales, Fukuyama es un pensador autoritario que podría ingresar en la lista de los defensores de la sociedad cerrada, como la llama Popper. Si en la historia todo está determinado por leyes naturales, la libertad nada tiene que hacer en ella. La libertad requiere contradicción y apertura porque no es el cumplimiento de la necesidad, sino la consciencia de la necesidad que permite convertirla en opción. Mientras los seres humanos busquemos nuevas fórmulas de liberación ante la necesidad, existirá la historia. Incluida la historia del profesor Fukuyama.

El doble fondo

Claudio Rodríguez (1934-1999)

La muerte de un poeta supone siempre una pérdida en el lenguaje, pero no en las palabras que usamos todos los días sino en el lenguaje que nos sirve para tocar nuestras raíces o inventarlas. La muerte de un poeta supone una pérdida en el lenguaje que nos crea, que nos permite ser. Los poemas no son objetos, como ha pretendido cierta crítica literaria, los poemas están hechos de palabras que forman parte de nuestra condición. Un poema existe si alguien es capaz de decirlo, de serlo, de hacerlo pasar por su respiración. No es un objeto que exista del todo fuera de nosotros, tampoco del todo dentro: es un ser anfibio, como nuestro propio ser, hecho de palabras que aprendemos y transformamos: un ser que se hace y que no termina nunca de ser del todo, de decirse. La poesía de Claudio Rodríguez ha tenido siempre esa cualidad de la respiración, de una respiración que percibe el misterio de la existencia, cercana al misticismo pero sin agostarse en su ascetismo reductor. Poesía fundacional y siempre cercana a la revelación, a la visión. Buscó con lenta tenacidad una cierta naturalidad, incluso en ocasiones se excedió algo en su distición –tal vez maniquea– entre la ciudad y el mundo rural, atribuyendo a éste último un grado mayor en la cadena del ser. Esa búsqueda de lo natural

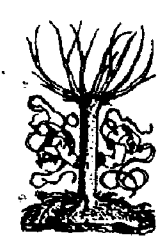
quizás esté presente en su poesía desde su primer e impactante libro, *Don de la ebriedad* (1953) y le ha acompañado hasta sus últimos poemas: el poeta busca el espacio radical, aquel en el que la palabra a fuerza de ser ella misma se manifiesta indisociable de la naturaleza humana: poesía como creación y palabra poética como el hondón de lo más extraño y entrañable. Esa extrañeza, que adopta en su obra la forma de la conciencia, tan cercana a la de su admirado Baudelaire, está relacionada con la caída, con estar en falta, con esa falla o poco ser del que somos responsables. La misión del poeta, tal como puede apreciarse en su intensa trayectoria literaria, es redimir esa condición y restañar la herida. La poesía como salvación, la poesía como epifanía. Aunque sitúa lo sagrado en un espacio más o menos concreto que coincide con el de su infancia, el tiempo que de verdad le ha interesado es el del origen (no histórico). El origen entendido a la manera romántica, como unidad primordial y, a su vez –conciencia moderna– como crítica de la historia. Para Claudio Rodríguez el futuro no ha tenido ningún encanto: no es la esperanza de lo nuevo sino el deseo de la aparición, aquí, de lo primero, de ese origen mencionado. Las continuas observaciones sobre el mundo rural que encontramos en su obra le sirvieron a Claudio Rodríguez como señal, como modelo sugerente para buscan entre los hombres lo que ha perdido, naturalidad. Constató la pérdida pero también su hallazgo, porque «siempre hay un hombre sencillo y una mañana clara». Este ha sido el centro de gravitación, el espacio del deseo de Claudio Rodríguez: esa mañana que, fundadora, se vuelve fundamental.

Su vida se ha cerrado, y ahora puede dibujarse, abstractamente, apresada entre dos fechas; pero su obra se abre; no un objeto: la persona que en cualquier lugar al pronunciar sus versos los convierte en sujeto, en primera persona del singular, puro tiempo que respira y nos respira:

Así yo estoy sintiendo que las sombras
Abren su luz, la abren, la abren tanto,
Que la mañana surge sin principio
Ni fin, eterna ya desde el ocaso.

Colaboradores

JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS: Autor teatral español (Madrid).
PEDRO CARRERAS LÓPEZ: Historiador español (Madrid).
CARLOS CORTÉS: Narrador y crítico costarricense (San José, Costa Rica).
LORAND GASPAR: Escritor francés.
JORDI GRACIA: Crítico y ensayista español (Universidad Central de Barcelona).
MIGUEL HERRÁEZ: Crítico y ensayista español (Valencia).
JOSÉ ANTONIO HORMIGÓN: Crítico teatral español (Madrid).
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino (Madrid).
ANA MATEO: Crítica musical española (Madrid).
JOSÉ LUIS MOLINA MARTÍNEZ: Historiador español (Lorca).
EDGARDO MONDOLFI GUDAT: Diplomático y escritor venezolano (Caracas).
PILAR ROCA ESCALANTE: Crítica literaria española (Madrid).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
SANTIAGO SYLVESTER: Poeta y narrador argentino (Buenos Aires)
DANIEL TEOBALDI: Crítico literario argentino (Córdoba, Argentina).
SANTIAGO TRANCÓN: Crítico teatral español (Madrid).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y escritor español (Madrid).

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

AGOSTO 1993

José María Osés Gorraiz: Las ideas políticas de Joseph de Maistre.

Francisco Mora Teruel: Neurociencia y humanismo en Laín Entralgo: Algunas notas y reflexiones.

Manuel García Velarde: Sobre la enseñanza de la Ciencia: Algunos problemas y posibles soluciones.

José Pérez Adán: Cuestiones medioambientales para una ecología social.

Juan Carlos G.ª Bermejo: Cuando no es seguro que un acontecimiento sea más probable que otro.

Ana González Marcos y José A. Martín Pereda: Análisis comparativo de la teoría del Caos en Electrónica, Fotónica, Cardiología y Psiquiatría: algunas consideraciones sobre su interacción.

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1993

Enric Trillas: Presentación.

Miguel Delgado, José Luis Verdegay, María Amparo Vila: Breve Historia de la Lógica Fuzzy.

Llorenç Valverde: L. A. Zadeh: Del control analítico al control borroso.

Josep-María Terricabras: ¿Una nueva perspectiva en Lógica?

Alejandro Sobrino: El análisis lógico de la vaguedad.

Enric Trillas: Los subconjuntos borrosos y la Lógica Fuzzy.

Miguel Delgado, José Luis Verdegay y María Amparo Vila: Decisión en ambiente Fuzzy.

Claudi Alsina: Matemáticas y vaguedad.

Joan Jacas: Igualdades borrosas.

Ramón López de Mántaras Badia: Sistemas expertos borrosos.

Miguel Delgado, José Luis Verdegay y María Amparo Vila: Software y bases de datos difusos.

Julio Gutiérrez Ríos: Procesadores de Información borrosa.

María Teresa de Pedro Lucio y Ricardo García Rosa: Aplicaciones industriales de controladores borrosos realizados en el Instituto de Automática Industrial del CSIC.

Joseba Quevedo: Aplicaciones de la Lógica borrosa en un laboratorio de automática.

NOVIEMBRE 1993

Ernesto Sábato: Un recuerdo para el Man.

Mario Bunge: Recuerdo de Jorge Sábato en Campera.

Mario Albornoz y Jesús Sebastián: Jorge Sábato revisitado: «Del triángulo a las redes».

Jorge Sábato y Natalio Botana: La ciencia y la tecnología en el desarrollo futuro en América Latina.

Carlos A. Martínez Vidal: Sábato en el pensamiento sobre el desarrollo científico-tecnológico latinoamericano.

Héctor Ciapuscio: Jorge Sábato, una pasión nacional.

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del CSIC

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33



ciencia pensamiento y cultura

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario – USA	*Correo aéreo – USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossiers sobre:

Cine español contemporáneo
Literatura en lengua gallega
Arquitectura española de hoy
William Blake
Gonzalo Torrente Ballester
Juan Benet



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

COOPERACIÓN ESPAÑOLA

800 Pts.